Kurze Geschichte

des

Katholischen Kirchengesanges.

Geistlichen, Schullehrern, Seminaristen und allen Freunden des Kirchengesanges

gewidmet von

Heinrich August Kienemund,

Lehrer zu Neuendorf bei Worbis.

Mit Erlaubniß geistlicher Obrigkeit.

Zweite stark verbesserte und vermehrte Auflage.

Mainz.

Verlag von B. Schott's Söhne.

1850.

Motto:

Ut omnia juxta ordinem fiant, ... curent Rectores Ecclesiarum, ut sacrosancto Missae sacrificio, et aliis divinis officiis musica, non vero musicae divina officia inserviant.

Conc. Baltim. prov. 1837.

Vorrede zur ersten Auflage.

Bereits unsere alten Vorfahren, die noch im finstern Glauben der Vielgötterei wandelten, gebrauchten bei ihren Götterfesten den **Gesang**. Noch mehr aber hat sich unsere heilige katholische Kirche desselben angenommen, um durch ihn die Feier ihrer göttlichen Geheimnisse auf eine würdige, gebührende Weise zu verherrlichen. Sie, das irdische Jerusalem, ist hier ein Vorbild von dem himmlischen, in welchem nach dem Worte des hl. Joannes (Offenb. 15, 2. 3): „die Auserwählten auf dem gläsernen Meere *) standen, Harfen Gottes hatten und das Lied Mosis des Knechtes Gottes und das Lied des Lammes **) sangen." Es ist wohl nicht unzweckmäßig, wenn wir, besonders in der jetzigen glaubensschwankenden Zeit, das Feld unsers Kirchengesanges von seiner Entstehung bis jetzt durchwandern, damit wir erkennen, wie unsere heilige katholische Kirche ihn in ihr Gebiet hereingezogen und für ihre erhabenen religiösen Zwecke benutzt hat. In diesem Schriftchen, das hervorgegangen aus dem aufrichtigen Bestreben, Manchem meiner Mitmenschen nützlich zu werden, habe ich in gedrängter Kürze das Wesentlichste der Geschichte unsers katholischen Kirchengesanges zu erörtern gesucht. Ob und in wie weit meine Arbeit gelungen ist, überlasse ich dem Urtheile **sachkundiger**, vorurtheilsfreier Männer.

Gernrode, den 2. September 1848.

*) Eine krystallhelle, feurig glänzende Ebene.

**) Sie sangen ein ähnliches Sieges- und Danklied für allmächtige Rettung aus drohenden Gefahren, wie einst Moses (Exod. 15, 1 ff.), ein Danklied Christi, ein Danklied für die Erlösung.

Vorrede zur zweiten Auflage.

Zum wiederholten Male übergebe ich diese Geschichte der Oeffentlichkeit. Aufgemuntert durch die günstigen Beurtheilungen, *) welcher sich die erste Auflage zu erfreuen gehabt hat, habe ich dies Schriftchen wesentlich verbessert und vermehrt und dazu die gediegensten Werke über den Kirchengesang benutzt. Möge auch diese zweite Auflage eine günstige Aufnahme finden und dazu beitragen, daß das Interesse für den Kirchengesang überhaupt und insbesondere für den lateinischen ad majorem Dei gloriam gefördert werde.

Neuendorf am hl. Osterfeste 1850.

Der Verfasser.

---

*) z. B. in Nacke's pädag. Jahresbericht. 1849; — in Schmitz Schulfreund. 1849; -- im Deutschen Schulboten. 1849; — in Lehmann's Philomusos. 1849; — in der alten Sion. Augsburg 1848; — im Teutschen. 1849; — im Eichsfeldischen Volksfreund. 1849. S. 328; — und in mehreren evangel. Zeitschriften.

Einleitung.*)

Es gibt überhaupt drei Mittel, wodurch der Mensch seinen Gemüthszustand an den Tag legen kann, nämlich: 1) die Rede (Schrift), 2) die Miene und Geberde und 3) die affectvollen Töne oder die Töne des Gesanges. Der Gesang übertrifft die Rede, Miene und Geberde bei weitem. In ihm liegen die mit unwiderstehlicher Kraft belebten Töne, welche Aeußerungen einer ergriffenen und tieferregten Seele sind. Die Beschaffenheit und das Verhältniß der Töne zu einander, welche unser Gehör vernimmt, sind uns nun weder gleichgeltend, noch machen sie auf uns einen gleich starken Eindruck. Der Genuß im Reiche der Töne ist zwar oft schnell vorübergehend, aber desto kräftiger und eindrucksvoller. Gesänge, besonders solche, welche Bilder erwecken und durch Töne bewegen, wirken auf uns mit magischer Gewalt. Sie vermögen das Gemüth in die höchste Freude zu versetzen, von Gram

*) Zum Theil abgedruckt in Schmitz Schulfreund. 1849. S. 130 u. f. f.

Niedergebeugte aufzurichten, *) Tobende zu besänftigen **) Muth und Todesverachtung einzuflößen. ***) Um zu sehen, wie wahr dies sei, braucht man nur auf die heiligen Martyrer hinzublicken. Auf dem Scheiterhaufen sangen sie noch Lieder, die sie mit göttlicher Kraft beseelten. Die hl. Apostel stärkten sich ebenfalls in verhängnißvollen Tagen durch ein frommes Lied, so z. B. Paulus und Silas im Kerker zu Philippi (Apostg. 16). Von Noth und Drangsal heimgesucht verschafften sich die Gefangenen zu Babel (Ps. 125; 136), David (Ps. 3. 17. 53. 56 u. a.), Asaph (Ps. 82), Eman (Ps. 87) und Ethan (Ps. 88) Trost und Stärke in frommen Gesängen. Und wer hätte nicht an sich selbst schon die Macht des Gesanges empfunden? — Die fromme Hausfrau bei ihren häuslichen Geschäften, — die Mutter am Bette des Säuglings, — der Bauersmann auf dem Felde, — der Krieger, welcher in den Kampf zieht, — sie alle wecken und beleben durch ein frommes Lied den gläubigen Sinn auf Gottes Vatergüte und finden in ihm Trost, Beruhigung und Stärke. Darum sagt auch Justin der Märtyrer: „Der Gesang weckt die Seelen zum

*) „Ich muß dem Plato Recht geben, daß nichts so geeignet sei, auf die zarten und weichen Gemüther Eindruck zu machen, als die mannichfaltigen Töne des Gesanges, deren zweifache Wirkung unbeschreiblich groß ist: der Erschlaffte wird dadurch aufgeregt, und der Aufgeregte wird dadurch abgespannt; die Brust wird dadurch bald erweitert, bald zusammengepreßt." Cicero de leg. II, 15.

**) Nach Plutarch beschwichtigte Terpander blos mit Hilfe der Harmonie einen heftigen Aufruhr der Lacedämonier.

***) Solon soll die Athener durch Gesang und Saitenspiel vermocht haben, die Insel Salamis zu erobern. — Athenäus und Polibius nennen als Aufmunterungsmittel zur Tapferkeit bei den Kretensern und Spartanern den Gesang und die Musik.

brennenden Verlangen nach dem, was in den Hymnen besungen wird, stillt die aufrührerischen sinnlichen Lüste, befruchtet die Rede, macht die Kämpfer der Tugend in den Widerwärtigkeiten starkmüthig und wird ein Heil- und Linderungsmittel für die Frommen wider die Beschwerden des Lebens." — Ebenso schildert auch Häuser die Wirkung des Gesanges, wo er schreibt: „Wohl tragen Erzählungen edler Thaten zur Nachahmung derselben bei; wohl wecken edle Handlungen das Gefühl zu denselben in uns; wohl ergreifen gediegene Reden und Empfindungen unser Herz, machen uns das Laster verabscheuungs- und die Tugend liebenswürdig, doch ergreifender dringt und geht es zum Herzen in den Tönen des Gesanges und der Musik! Mächtiger als jedes andere Instrument, wirkt das ausdrucksvollste Instrument, — die Menschenstimme — auf unser Herz. Allbegeisternd hebt und nährt der Gesang edle Empfindungen. Lauschend horcht das Kind dem Liede der Mutter und verläßt das Spiel. Andächtiger betet eine Gemeinde zum Allvater! Muthiger eilt der Krieger unterm Schalle rauschender Kriegsgesänge in die Schlacht. Freudiger und höher hebt sich das Herz beim Ertönen des Liedes! Zum Mitleide und zur Theilnahme stimmt das Lied des Leidenden. Schöner und lieblicher erscheint uns der Morgen und der Abend, wenn wir ihn mit einer frohen Weise begrüßen. Kürzer und freundlicher wird der rauhe Winter, wenn heiterer Gesang ihn verkürzt. In neuem Glanze blüht uns der Frühling und Sommer im Ertönen des Liedes! Traulicher und fester knüpfen sich der Freundschaftsbande im Zirkel singender Jugend. Von inniger Freude schlägt das Herz für Gott, König und Vaterland, wenn in begeisternden Weisen deren Größe, Güte, Liebe, Ruhm und edle Thaten besungen werden." —

Wie der Gesang Mühsal und Arbeit erleichtert, in den Stunden der Erholung einen reichen Stoff zu edlem Vergnügen darbietet und überhaupt unser physisches Dasein aufheitert und belebt, eben so wohlthätig wirkt er auch auf die moralische Gesinnung und ist besonders geeignet zur Andacht zu wecken, dieselbe zu beleben, zu erhöhen und darin zu erhalten. Wie wohlthätig die Kirchengesänge auf unser Gemüth wirken, bestätigt die tägliche Erfahrung. Wie mancher Leichtsinnige wurde nicht schon durch sie zur Andacht geweckt, wie mancher Sünder erschüttert, und wie viele gute Vorsätze mögen durch dieselben hervorgerufen und zur That geworden sein. „Kein Zuhörer," sagt deshalb Häuser, „kann, es müßten denn alle Gefühle des Guten und Schönen noch in ihm schlummern oder schon erstickt sein, die lieblichen Töne eines solchen vereinten Gesanges mit anstimmen, ohne dadurch die schönsten und herrlichsten Gefühle in sich geweckt zu sehen und tief ergriffen und dankvoll auf den zu schauen, der uns die Kraft gibt, solche Gefühle durch unsere einfachen, aber mit unerforschlicher Weisheit geschaffenen Sprach- und Gesangorgane hervorzurufen." —

Unter den Kirchengesängen verdienen besonders die Chorgesänge erwähnt zu werden. Die Gewalt der Chöre, vorzüglich des Einfallens und Wiedereinfallens ist unbeschreiblich; unbeschreibbar die Anmuth der Stimmen, die einander begleiten. Sie verlassen, suchen, verfolgen, verstärken, erwecken und beleben, trösten und umarmen einander, bis sie zuletzt in einem Tone sterben. Schön drückt sich Klopstock in seiner Ode: „Die Chöre" über die Macht des Chorgesanges aus:

„— — — O, es weiß der
Nicht, was es ist, sich verlieren in Wonne!
Wer die Religion begleitet
Von der geweihten Musik

Und von des Psalm's heiligem Flug, nicht gefühlet hat;
Sanft nicht gebebt, wenn die Schaaren im Tempel,
Feiernd sangen! und ward dies Meer still,
Chöre vom Himmel herab!"

Der Kirchengesang wirkt also mächtig auf unser Herz und Gemüth. Dies gilt jedoch nur von einem guten Gesange. „Nur Wohllaut ziehet an, Mißlaut stößt ab. Töne im Einklange sammeln das Gemüth des Hörenden und heben es mit ihren Schwingungen auf zu dem Höchsten; zerrissene Stimmen aber, welchen der Einklang unter sich abgeht, zerreißen die Herzen, foltern das Ohr, stören das Gemüth des Stillbetenden; und verstimmt, mehr noch im Innern gespalten, als er gekommen, verläßt er die Kirche." Viel hängt also von der Art und Weise des Singens ab. Die kath. Kirche bemühte sich darum immer, einen guten und erhabenen Gesang, wie ihn die Weihe des Christenthums verlangt, zu erzielen. Es wurden darum auch vielfach Sängerschulen errichtet, wo heiliger Gesang gelehrt wurde. *) Aber auch an Ermahnungen und Verordnungen ließ sie es nicht mangeln. Der hl. Hieronimus sagt bei Auslegung der im Briefe an die Epheser Cap. 5. V. 19 vorkommenden Stelle: Redet mit einander in Psalmen und Lobgesängen und geistlichen Liedern, singet und jubelt dem Herrn in eurem Herzen: „Merkt euch, Jünglinge, diese Stelle, merkt sie euch, ihr, die ihr in der Kirche als Sänger auftretet, mit dem Herzen singen wir zu Gott, nicht mit der Stimme, es soll nicht nach Art der Theatersänger Kehle und Schlund mit süßer Arznei geglättet werden, um in der Kirche theatermäßige

*) Siehe S. 119 – 121 — und: Smeddinck, Knabenseminarien für Kleriker und Cantoren nach ihrem Ursprunge und Fortgange. 1846. S. 76 – 104.

Melodien und Gesänge hören zu lassen; sondern wir sollen in Gottesfurcht, guten Werken, Kenntniß der Schrift leben. Hat auch einer keine gute Stimme, hat er aber gute Werke, so ist er ein lieblicher angenehmer Sänger bei Gott." Der hl. Nicetius spricht eben so deutlich und schön: „O, daß doch die Stimme mit der Heiligkeit der Religion in Harmonie stände! daß doch der Gesang nicht mit Künsteleien untermischt werde, sondern durch die Stimme den wahren Sinn der Gleichnisse wiedergebe und fern von allem Theatralischen, er die Sünder zur Buße stimme. Eure, aller Stimme sei gleichtönend, keiner zögere oder sinke mit der Stimme, während der andere gleichmäßig fortsingt. Jeder suche seine Stimme mit denen des Gesammtchors so zu vereinigen, daß sie nicht die übrigen übertöne, daß er sie nicht vor den übrigen zu produciren und den Menschen gefallen zu wollen scheine. Denn wir müssen vor Gott seinen Ruhm verbreiten und nicht eigne Ehre suchen." Rabanus Maurus fordert in seiner Schrift **de institut. Cleric. lib. 3. c. 48** von dem Sänger, daß er sowohl der Stimme als der Kunst vortrefflich sei, damit er durch die Süßigkeit seines Gesanges die Herzen der Zuhörer in Bewegung setzen könne. Seine Stimme dürfe nicht rauh, hart und mißtönend, sondern wohlklingend, sanft, fließend und hell sein, so daß sie einen solchen Ton und eine solche Melodie hat, wie sie der hl. Melodie angemessen ist. — An einer andern Stelle *) heißt es in dieser Beziehung: „Zu allen Zeiten, des Winters und des Sommers, bei Nacht und bei Tage soll stets mit gleicher, nicht zu sehr gezogener, sondern mit gemäßigter Stimme, nicht zu geschwind, sondern rund, näm-

*) **Instituta Patrum de modo psallendi sive cantandi. Ex Ms. Codic. San-Gallensi apud Thomasium Opp. T. IV. p. 253.**

lich lebhaft und zusammenhängend gesungen werden. Die Sylben, Worte, das Metrum in der Mitte und am Ende des Verses, d. h. der Anfang, die Mitte und das Ende soll zugleich mit allen Stimmen anfangen und schließen. Der Punkt werde gleichförmig von allen gehalten. Bei jedem Texte werde der Accent der Wörter genau beobachtet, weil hierdurch der Verstand desselben hauptsächlich deutlich wird. Ein jeder Sänger muß wissen, daß diejenigen Sylben, welche im Versmaaß herausgehoben werden, auch im Gesange herausgehoben werden müssen. Ferner: man singe in einem Athmen rhythmisch und metrisch bis zu einem Punkt; nach der Mitte eines mäßig gesungenen Verses mache man eine gute und schickliche Pause, und nach der Pause endige man den Rest des Verses mit sorgfältiger Beobachtung des Tones; keiner fange früher oder später an, als der andere, keiner wiederhole die schon einmal gesungenen Worte, keiner eile, keiner fange höher oder tiefer, langsamer oder geschwinder oder halte länger aus; auf einerlei Art soll gesungen und pausirt werden und Jeder soll stets genau auf die Mitsänger hören." Bernard v. Clairvaux († 1153) schreibt: „Der Kirchengesang sei so ernst, daß er sich von den Regungen der Wollust, wie von den Ausbrüchen der Roheit gleich fern halte; er sei lieblich ohne leichtfertig zu machen, und reizend für das Ohr, ohne die tiefern Regungen des Herzens zu verfehlen. Er verscheuche den Trübsinn und besänftige den Zorn; er drücke den Sinn des Buchstabens aus und lasse den Geist nicht leer ausgehen. Wer beim Singen die Herzensstimmung zum Göttlichen verliert, hat viel verloren. Und wenn die Töne mehr darauf ausgehen, sich mit dem Zauber der Melodie in das Herz zu schleichen, als die Wahrheit, welche sie bezeichnen sollen, ins Herz zu senken: so ist es ein Beweis, daß der Gesang zweck-

widrig und das Hören schädlich sei." — (s. S. 92). — Das Concilium von Constantinopel (in trullo can. 75) befiehlt: „Die Sänger sollen in den Kirchen nicht durcheinander rufen und schreien und kein Betragen annehmen, das mit der Heiligkeit des Hauses Gottes ganz unvereinbarlich ist; sondern sie sollen mit aller Andacht und Gottesfurcht ihre Gesänge dem Herrn darbringen, der das Innerste des Herzens durchforschet, damit nach dem Ausspruche der hl. Schrift, ihre Gesänge heilig und Gott wohlgefällig werden." — „Die Sänger," ermahnt das Conc. Aquisg. a. 816. c. 137, „sollen das ihnen von Gott anvertraute Talent nicht verderben: sondern es vielmehr durch Demuth, Nüchternheit und andere Zierden hl. Tugenden veredeln, damit die Herzen des zur Feier heiliger Geheimnisse versammelten Volks nicht allein durch die erhabenen Worte, sondern auch durch die lieblich begleitende Melodie (s. S. 115) von ihnen (den Sängern) in Andacht gehoben werden." Auf der Synode zu Mecheln 1570 T. 4 wurde bestimmt: „Die Bischöfe sollen die Sänger und Orgelspieler vor leichtfertiger, kriegerischer und unanständiger Musik warnen .... und wenn sie dieses nicht unterlassen sollten, so sollen sie mit Gefängniß und andern richterlichen Strafen belegt werden." — „Jene Musik," sagt das Concilium von Trient (Sess. XXII. de reform.), welcher entweder durch die Orgel oder den Gesang etwas Schlüpfriges oder Unreines beigemengt wird .... sollen die Bischöfe ... von den Kirchen zurückweisen, damit das Haus Gottes wahrhaft als ein Bethaus erscheine und genannt werden könne." — In den Decretis synod. dioc. Coloniensis (an. 1662. tit. III. c. 10. §. 2) heißt es: „Jeder Gesang, welcher mit der Orgel oder mit andern Instrumenten begleitet wird, in der Kirche sowohl, als bei Processionen, halte sich fern von aller Aehnlichkeit mit

schlüpfrigen, unreinen, militairischen und ungeziemenden Melodien, damit das Herz auch empfinde, was der Mund singt." — s. S. 111 und §. 10. — „... Davor hüte man sich am meisten, daß ja nicht die Musik, welche zur Verherrlichung Gottes und zur Verherrlichung seines Lobes dienen soll, theatralischen, schlüpfrigen oder Kriegs-Melodien ähnlich werde." **Conc. v. Toledo. 1566. Act. III. C. 11.** — „Zum Gottesdienst darf nur jene Art von Gesang und Orgelspiel zugelassen werden, welche die Andacht nicht stört und den Zuhörer nicht, wie es schon geschehen ist, zur Tanzmusik stimmt." **Synode v. Constanz. 1609.** — „Während der Consecration soll die ganze Seele auf diese hochheilige Handlung gerichtet bleiben, darum durch nichts abgezogen werden von der Betrachtung dieses heiligen Geheimnisses. Orgel und Chor sollen deshalb während dieses Augenblicks schweigen." **Synode von Köln. 1651.** — „Wir gebieten dem jeweiligen Chor die Versikel, Responsorien &c. mit der Orgel genau und vernehmlich abzusingen und dies Geschäft nicht blos der Orgel zu überlassen." **Synode von Culm. 1605.** — „Wünscht man einen musikalischen Gesang, so werden die Herrn Pfarrer dafür Sorge tragen, daß er ernst- und würdevoll sei, und einen sanften und frommen Geist verrathe. Auch darüber werden sie wachen, daß keine profane Lieder dabei vorkommen, oder solche, welche einen flüchtigen, leichtsinnigen Character durchblicken lassen; noch auch zu rauschende, zu lärmende Stücke, welche eher geneigt sind Zerstreuung zu verursachen, als den Gedanken einen religiösen Aufschwung zu geben, und sie in ernster Sammlung zum ewigen Vater zu erheben." **Sterckx** im Decret vom 26. April 1842. **Art. II.** — Vergl. Homeyer, vollständiges Choralbuch u. s. w. Vorrede Seite X u. s. w.

Aehnliche Verordnungen über den Kirchengesang, wie die vorstehenden, wurden noch viele gegeben. Wir sehen daraus zur Genüge, wie sehr die kath. Kirche einen gottgefälligen Gesang erstrebt. Möge daher ein Jeder, so viel seine Kräfte und sein Stand es gestatten, dazu beitragen, daß wir einen kirchlichen Gesang bekommen, der die Gläubigen zur Andacht weckt und sie in derselben erhält. Es geschehe

A. Z. G. E. G.

Inhaltsverzeichniß.

§. 1.

Der jüdische Kirchengesang.

„Doch vor der Sonne des Tages steigt dort wie hier der Morgenstern der Kunst auf; anfangs selbst noch in Nebelflor gehüllt, aber schon sichtbar und mild das Gewölk durchleuchtend."

Jos. Hillebrand.

In den Zeiten christlicher Vorwelt bediente sich vorzüglich das auserwählte Volk Gottes — die Israeliten — des Gesanges. Wir treffen bei ihnen heilige Gesänge zur Verehrung Jehova's nicht blos in, sondern auch außerhalb des Tempels. Man erinnere sich nur an den Wechselgesang Moses, Aron's und Maria's (Exod. 15.), — an den Gesang des israelitischen Volkes an der Grenze Moabs (Num. 21, 17.) — an Moses Lobgesang (Deut. 32.), — an das Lied Debora's und Barac's (Richt. 5.), — an den Gesang der Tochter Jephtha's (Richt. 11, 34.), — an Samson's Lied (Richt. 15, 16, 17.), — an David's Lobgesang (IV. Könige 22.) und Psalmen, — an das Lied der Judith (Jud. 16.), — an den Lobgesang Isaias (Isaias 25.), an das Lied des israelitischen Volkes über die Wiedererweckung Israels (Isaiä 26.), — an Jeremä's

Klage- und Trostlieder (Jer. 4. — Bar. 4.), an die Klagelieder Ezechiels über das Schicksal des jüdischen Reiches, die Zerstörung von Tyrus und den Untergang Egyptens (Ezech. c. 19, 27. — 32.), und an den Lobgesang der drei Knaben im Feuerofen (Dan. 3.) ꝛc. Gott selbst hatte ja durch den Mund des Propheten Jeremiäs (31, 7.) zu den Israeliten gesprochen: „Frohlocke in Freuden, o Jakob, und jauchze im Angesichte der Völker: rufet laut und singet." — Vergl. Deut. 31, 19. — Und wiederum wurde ihnen von den Gesandten Gottes an's Herz gelegt, den Allerhöchsten in Lobgesängen anzubeten: „Singet dem Herrn alle Lande." I. Par. 16, 23. — „Lobsinget dem Herrn, ihr seine Heiligen, und preiset das Andenken seiner Herrlichkeit." Ps. 29, 5. — Vergl. Exod. 15, 1. — Ps. 95, 1. — 9, 12. — 46, 2. — 65, 2. — 67, 5. — 94, 1. — 104, 2. — ꝛc.

Der gottesdienstliche Gesang wurde bei den Israeliten besonders in der Prophetenschule sehr gepflegt. Die höchste Stufe der Ausbildung erhielt er durch den königlichen und gottbegeisterten Sänger David, indem dieser die Zahl der heiligen Gesänge beträchtlich vermehrte und dem rein musikalischen Elemente einen reineren entwickelteren Ausdruck gab.

Aus dem Stamme Levi, dem der Tempel- und Gottesdienst übertragen war, (Exod. 28, 1. — Num. 3, 10. — 17, 5.) ließ auch David (I. Par. 15, 16) vier und zwanzig tausend Sänger und Spielleute bestellen (I. Par. 23, 5. — 15, 17—29), welche in vier und zwanzig Ordnungen getheilt (I. Par. 25, 9—31.), unter der Aufsicht von zwei hundert acht und achtzig Sangmeistern (I. Par. 25, 7) im Tempel ihr Amt verrichten mußten. Ausdrücklich heißt es in dieser Beziehung: „Er (David) stellte Sänger vor den Altar und ließ ihre süße Gesangweise ertönen." Eccl. 47. 11. —

An dem gottesdienstlichen Gesange nahm aber auch das weibliche Geschlecht Antheil. Klar erkennen wir dies aus der Stelle der heiligen Schrift: „Gott gab Heman vierzehn Söhne und drei Töchter. Alle waren unter die Hand ihres Vaters vertheilt, um zu singen im Tempel des Herrn mit Cymbeln und Harfen und Cythern im Dienste des Hauses des Herrn.“ I. Par. 25, 5. 6. — Vergl. Esdras 2, 5. — II. Par. 35, 24. 25. — Wir dürfen uns daher auch nicht wundern, wenn Salomon (Eccl. 2, 8.) sagt: „Ich schaffte mir Sänger und Sängerinnen an.“ —

Zuweilen stimmte beim Gesange im Tempel die ganze Gemeine ein. „Sie sangen zusammen Lob- und Danklieder dem Herrn.... Und alles Volk schrie mit lautem Rufe, und lobete den Herrn, daß der Tempel des Herrn gegründet worden.“ I. Esdra 3, 11. — Vergl. Exod. 15, 1. — Weish. 10, 20. — I. Par. 13, 8. —

Bei der Einweihung des durch Salomon erbauten herrlichen Tempels zu Jerusalem auf dem Berge Moria (II. Par. c. 3—7.) scheint der jüdische Gesang die höchste Blüthe gehabt zu haben. „Da standen an der östlichen Seite die Leviten und die Sänger d. i. sowohl die unter Asaph (I. Par. 25, 2.) waren, als die unter Eman (I. Par. 25, 4.) und die unter Idithum (I. Par. 25, 3.), ihre Söhne und Brüder, bekleidet mit feiner Leinwand und spielten zusammen auf Cymbeln und Harfen und Cythern, und hundert und zwanzig Priester bliesen die Trompeten. Also stimmten alle miteinander zusammen mit Gesang und Trompeten und Cymbeln und Saitenspiel und Instrumenten allerlei Art und erhoben hoch ihre Stimme, daß weithin gehöret ward der Schall, also daß das Haus Gottes, da sie den Herrn zu preisen begannen und zu sagen: Lobet den Herrn, weil er gut und seine Barmherzigkeit ewig währet,

— mit einer Wolke erfüllet ward und die Priester nicht stehen und dienen konnten um des Dunkels willen, denn die Herrlichkeit des Herrn erfüllte das Haus Gottes." II. Par. 5, 12—14. —

Die heiligen Gesänge wurden bei den Israeliten meist unter Begleitung musikalischer Instrumente, als der Harfe (Ps. 146, 7.), Cymbel (Ps. 150, 5.), Posaune (Ps. 150, 4.), Cyther (Ps. 150, 3.), Trompete, Leyer, Hörner (Ps. 97, 5—6), Pauke (Ps. 149, 3.) ꝛc. abgesungen. „Da die Brandopfer gebracht wurden, fingen sie an Lob zu singen dem Herrn und die Trompeten zu blasen und mit allerlei Saitenspielen, die David der König von Israel eingeführt hatte, zusammen zu klingen." II. Par 29, 27. — Vergl. I. Par . 13, 8. — 15, 19—22, — II. Par. 5, 13. — Ps. 97, 5. —

Wie der Gesang der Israeliten eigentlich beschaffen gewesen, ist nicht genau bekannt. J. L. Saalschütz sagt davon in seiner Geschichte und Würdigung der Musik bei den Hebräern: „Ihr Tempelgesang war wahrscheinlich syllabisch, ihr Rhythmus ohne die Mannichfaltigkeit des neueren griechischen, aber auch ohne seine Unnatürlichkeit und Verkünstlung, einfach und feierlich, wie in dem ächten Choral. Unser Choralgesang kann uns um so mehr einen Begriff von dem hebräischen Tempelgesang geben, als er ohne Zweifel aus diesem hervorgegangen ist und in Sion seine Geburt feiert."

§. 2.

Der christliche Kirchengesang.

„Die Anbetung ist das Wesentlichste des öffentlichen Gottesdienstes. Das Singen ist wieder der wichtigste Theil der Anbetung, weil es das laute Gebet der Gemeinde ist, welches sie mit mehr Lebhaftigkeit bewegt und zu längerem Anhalten erhebt, als das still nachgesprochene und nur gedachte Gebet."

Klopstock.

Im neuen Testamente finden wir besonders bei den Christen den gottesdienstlichen Gesang sehr gepflegt. Er erhielt hier seinen höchsten Gipfel, so wie seinen allein wahren Zweck, da das Christenthum selbst, wie Staudenmaier erwähnt, „die heiligste Musik, die reinste und herrlichste Harmonie ist, welche es geben kann. Das Eine Thema dieser Religion ist die Erlösung, und die innere Harmonie dieses Einen Thema wiederholt sich in unendlich vielen Variationen, die all durch den großen und tiefen Geist des Christenthums verbunden sind." Staud. Geist des Christenthums. T. I. S. 275.

Die christliche Religion hatte ja auch gleichsam einen musikalischen Anfang, denn unter dem Chorgesange der Engel (Luk. 2, 13—14) kam der Heiland der Welt zu uns. Wenn nun selbst Engel zum Lobe des Allerhöchsten Gesang ertönen lassen, wie vielmehr sind wir Menschen dazu nicht verbunden. Mehrfach haben darum auch die Apostel zum Gesange aufgefordert. So schreibt der heilige Paulus im Briefe an die Epheser 5, 19: „Redet mit einander in Psalmen und Lobgesängen und geistlichen Liedern; singet und jubelt dem Herrn in eurem Herzen"—, und an die Colosser 3, 16: „Lehret und ermahnet einander in Psalmen und Lobliedern und geistlichen Gesängen, und singet Gott mit Dankbarkeit in eurem Herzen."

Der hl. Jacobus bestimmt sogar, wann man singen soll: „Ist Jemand unter euch traurig, so bete er; ist Jemand guten Muthes, so singe er." Jac. 5, 13. — Vergl. I. Corinth. 14, 15—16.

Noch mehr aber wurden die Christen zum Gesange angetrieben durch das Beispiel Jesu Christi und der Apostel. So sangen Paulus und Silas im Kerker zu Philippi. Apostelg. 16, 25. Von unserm göttlichen Heilande und dessen Jüngern wurde bei dem letzten Abendmahle das große Hallel. nämlich die bei der Passahfeier gebräuchlichen Hallelujapsalmen (Ps. 112, 113, 115—118) gesungen und dadurch der Gesang geheiligt. Matth. 26, 30. — Marc. 14, 26. — Seit diesem denkwürdigen Abende finden wir den hl. Gesang von den Christen mit Eifer und Liebe gepflegt, „denn Gott ziemet ein Loblied." Ps. 64, 2. Der römische Proconsul Plinius erwähnt schon im Jahre 104 in seinem Berichte, den er dem Kaiser Trajan abstattete, daß der ganze Fehler und Irrthum der bithynischen Christen darin bestehe, daß sie an einem bestimmten Tage vor Sonnenaufgang zusammenkommen, und chorweise zum Lobe des Christus, den sie für einen Gott halten, Feiergesänge anstimmen. Auch in den folgenden Jahrhunderten finden wir beim christlichen Gottesdienste nebst dem Gebete heiligen Gesang. Klar theilen uns solches die heiligen Kirchenväter in ihren Schriften mit. Was will Origenes (253) anders sagen, wenn er schreibt: „Es scheint mir, als ob der achte, achtzigste und drei und achtzigste Psalm die Versammlung der Glieder der Kirche und deren Einheit andeuten soll, denn diese Psalmen werden alle nach ein und derselben Weise in unsern Gotteshäusern zu Ehren Gottes abgesungen." — Eben so treffend erhellet der Gebrauch des Gesanges aus Eusebius (338) Commentaren über die Psalmen: „Auf

dem ganzen Erdenkreis, in Städten und Flecken, auf dem Lande, strömt in allen Kirchen Gottes aus dem Munde des Volkes Christi, das aus allen Nationen ausgewählt ist, der helle Gesang von Hymnen und Psalmen, nicht zu Ehren der Götter des Vaterlandes, nicht zu Ehren der Götzen, die ein Greuel sind vor den Augen des wahrhaftigen Gottes, sondern zu Ehren des einzigen wahren, von den Propheten verkündigten Gottes. Die Christen singen dabei so deutlich, so laut, daß der Gesang der Psallirenden von den Draußenstehenden leicht vernommen werden kann." — Und Augustinus († 430) sagt in seinen Bekenntnissen: „Wie viel Thränen vergoß ich bei den Lobgesängen; wie sehr rührte mich der liebliche Gesang deiner Kirche! So wie der Gesang in meine Ohren erscholl, ergoß sich dadurch die Wahrheit in mein Herz und setzte es stark in Bewegung." — Vergl. §. 3.

Selbst die Agapen oder sogenannten Liebesmahle, welche zur Zeit der herrschenden Idololarie von hoher Wichtigkeit waren, so daß sogar die Synode von Gangra (330) im 11. can. die Verächter derselben mit dem Anathem belegte *) (I. Cor. 16, 22), wurden mit hl. Gesang gefeiert, wie uns solches die Geschichte mehrfach erweißt, sowohl in den frühesten, als auch in spätern Zeiten. Justin der Märtyrer († 163) sagt in seiner Apologie an den Kaiser Antonius Pius unter andern: „Ueberzeugt, daß wir Gott durch Gebet und Danksagung

*) Obgleich man die Liebesmahle in den ersten christlichen Zeiten so hoch schätzte, so wurden sie doch bereits am Ende des vierten Jahrhunderts mehrfach abgeschafft: und zwar, einestheils wegen der von Constantin d. Gr. erhaltenen Freiheit, besonders aber wegen der Mißbräuche, welche sich dabei eingeschlichen hatten. Die Synode zu Kartago (391) untersagte sogar den Geistlichen die Theilnahme an den Agapen und gebot ihnen nach Möglichkeit für deren Beseitigung Sorge zu tragen.

allein würdig ehren können, zerstören wir seine Gaben nicht durch Feuer, sondern verwenden sie zu unserm und der Dürftigen Nutzen und bezeigen ihm unsere Dankbarkeit durch Feier und Lobgesang." Ebenso erwähnt Tertullian († 200) in seiner Beschreibung der Agapen: „Wenn das Wasser zum Händewaschen und Licht hereingebracht ist, so wird Jeder aufgefordert, Gott öffentlich ein Lied, entweder aus der heiligen Schrift oder aus eigener Erfindung zu singen. — Und Theodoret, Bischof von Cyrus († 457) sagt: „Es werden die Festtage der Heiligen: Petrus, Paulus, Sergius, Marcellus und anderer heiligen Märtyrer durch eine öffentliche Mahlzeit gefeiert. Statt des ehemaligen Prunkes, statt der Ausgelassenheit und Ausschweifung, die bei den Heiden Statt fand, herrscht hier Mäßigkeit, Keuschheit und Zucht. Man bemerkt an denjenigen, welche an dem Mahle Theil nehmen, weder etwas von Trunkenheit, noch von Ausgelassenheit. Alle singen Gott Loblieder, vernehmen das Wort des Herrn und verrichten nicht ohne Thränen und Seufzen ihre Gebete." Theod. Evangel. verit. 8. — Vergl. §. 6. —

§. 3.

Die verschiedenen Arten der Kirchengesänge.

„So angenehm die ganze Sittenlehre ist, so ergötzt sie doch Ohren und Herzen am meisten durch anmuthige und süße Gesänge."

Ambrosius.

Die ersten beim christlichen Gottesdienste gebräuchlichen Gesänge waren die Psalmen, welche von den aus dem Judenthume Bekehrten aus nationaler Anhänglichkeit mit in die Kirche Jesu herübergenommen waren. Aus diesen Gemeinden der Judenchristen wurden dieselben bald in die andern christlichen Gemeinden verpflanzt und vom Orient nach dem Occident verbreitet. Die Psalmen eignen sich auch zum kirchlichen Gesange, da sie der vollste Quell göttlicher Wahrheiten, die Summe aller Sittenlehre, ein allgemeiner und unerschöpflicher Schatz des Lebens, eine Arznei süßer Beredtsamkeit und eine Poesie mit himmlischer Salbung gewürzt sind. Der heil. Ephräm, genannt der Syrer, sagt in dieser Beziehung: „Der Psalmengesang vertreibt die Teufel, ist Waffe gegen nächtliche Schrecknisse, Erquickung von den Mühen des Tages, der Unmündigen Sicherheit, der Alten Trost, der Weiber anständigster Schmuck. Der Psalmengesang macht herrlich die Feste und bewirkt gottgefällige Trauer; er entlockt auch einem steinernen Herzen Thränen. Der Psalmengesang ist die Beschäftigung der Engel, ein himmlisches Geschäft, ein geistiges Rauchopfer, er erleuchtet den Geist, erhebt in den Himmel, führt die Menschen zum Umgange mit Gott, erfreut die Seele, macht dem unnützen Geschwätz ein Ende, entfernt das Gelächter, mahnt an das Gericht, versöhnt die Feindseligen. Wo Psalmengesang

mit Zerknirschung erschallt, ist Gott mit den Engeln zugegen. Wo aber die Lieder des Widersachers ertönen, ist Gottes Zorn und Wehe und Bestrafung des Gelächters." — Nicht minder belobend spricht sich auch Herder über die Psalmen aus, wo es heißt: „Im Psalmbuche der Hebräer sind Lobgesänge der vortrefflichsten reinsten Art vorhanden, Gesänge, die noch von keiner Nation übertroffen, ja, die in jedem ihrer Glieder Jubel und Klang gleichsam mit sich führen. Der Geist der Tonkunst wohnt ihnen so innig ein, daß er sich jeder Sprache mittheilt; auch in der härtesten Mundart roher Völker fängt sich mit ihnen heiliger Gesang zu regen an, und zwar ist es Tempel- und Chorgesang. Dieser Charakter ist ihnen mit ihren kurzen Versen und Gliedern unvertilgbar eingeprägt." — Vergleiche Ambros. Vorrede zur Erklärung des **I. Ps. Opp. p. T. I. 740.**

Die den Psalmen inwohnende Vortrefflichkeit war es nun gerade, weshalb die Judenchristen zu ihnen eine so große Vorliebe und Anhänglichkeit hatten, und welche den heiligen Ephräm bewog, zu deren Gebrauche beim Gottesdienste aufzufordern mit den Worten: „Kommen wir vor Gottes Angesicht mit Lobpreisung und jubeln wir ihm mit Psalmen. Mit Psalmen, sagt David, nicht mit Possen; in Psalmen, nicht in Teufelsliedern. Er spricht: Wohlan! fallen wir anbetend nieder vor ihm und weinen wir! Aber nicht: Tanzen wir und spielen wir Zither, sondern weinen wir in Psalmen und Hymnen. Wo die heiligen Schriften gelesen werden, dort ist Erheiterung der Gerechten und Heil der Zuhörer, der Teufel aber wird zu Schanden. Allein, wo der Lärm von Zithern und Tänzen und Händeklatschen erschallt, dort werden die Männer verblendet und die Weiber verdorben, und die Engel trauern, der Teufel aber feiert sein Fest." —

Die Psalmen waren vielfach bestimmt, den christlichen Gottesdienst auf geeignete Weise zu beginnen und zu enden. Sie waren gleichsam die Einleitungs-, Verbindungs- und Schlußformeln. In dieser Hinsicht hatten sie den Zweck, Aufmerksamkeit zu erregen und wurden Versikel genannt. Bereits zur Zeit des heiligen Chrysostomus († 407) wurden die Psalmen von den Christen bei dem Meßopfer*), bei den Vigilien**), überhaupt bei allen ihren Gebetzeiten angewandt, so daß er in Wahrheit sagen konnte: „In unsern Versammlungen ist David der erste, mittlere und letzte." Chrys. Hom. 6 de poenit. Auch in unsern Zeiten werden beim Gottesdienste Psalmen gebraucht, selbst bei der heiligen Messe, wenn auch meist nur einzelne Verse. (S. §. 6.) Bei dem Nachmittagsgottesdienste, bei Beerdigungen, so wie bei Segnungs- und Weihacten findet man hingegen vielfach ganze Psalmen in dem Ritus eingewebt. Die katholische Kirche war stets für deren Gebrauch beim Gottesdienste. Es wurden deßhalb auch alle diejenigen, welche dieselben verwerfen und nur ganz andere Gesänge erstrebten, von der Kirche bestraft. So wurde schon Paul von Samoza, welcher blos Lieder und Gesänge zu seinem eigenen Lobe und Ruhme einführte, dieserhalb vom Concilium von Antiochia (270) verurtheilt. Ebenso geschah es, wie uns der heilige Augustin darthut, mit den Donatisten in dem römischen Concil unter dem Papste Melchiades (313), und im folgenden Jahre unter Sylvester I. im Concilio zu Arles. Nicht anders erging es den Anhängern des Apolinarius des Jüngern, welche auch die Psalmen verwarfen. Sie wurden

*) Vergl. Hier. ep. 22. ad Eust. virg. c. 15. — Cassian Inst. lib. II. c. 6. —

**) Siehe: Basil. M. l. 13. ep. ad Neus. —

373 unter dem Pontifikat Damasus I. in einem römischen und 381 in einem allgemeinen Concilium verurtheilt. Vergleiche Janssens wahre Grundregeln des greg. Gesanges. Deutsch von Smeddinck. S. 13. —

Von den ersten Christen wurden sogar bei den Arbeiten Psalmen gesungen, wie uns dies aus einem Briefe der heiligen Paula und deren Tochter Julia Eustachium an Marcella erhellet, wo es heißt: „In Christi Landgütchen ist Alles ländlich. Die tiefe Stille wird nur unterbrochen durch Psalmengesang. Wohin du dich wendest, singt der Pflüger, die Pflugsterze haltend: Alleluja. Der schweißbedeckte Schnitter erholt sich durch Gesang; der Winzer schneidet mit gekrümmtem Messer und singt dazu die Lieder Davids." Hieron. ep. 50 al. 103 ad Paulin. — Von Theodosius dem Jüngern erzählt uns Socrates (hist. l. 7, 22.), daß er mit seiner Schwester täglich dem Psalmgesange oblag. — Man pflegte auch zuweilen im Psalmgesange mit einander zu wetteifern, wie uns solches bei Tert. de Jejun. c. 10. 11. Ad. uxor. c. ult. von christlichen Eheleuten geschildert wird. —

Anfänglich sang man bei der geringen Anzahl der Christen die Psalmen einstimmig, welche Singart die symphonische genannt wird. Auf diese Weise wurde nach Basilius Ep. 69, ad Neocaes.) z. B. der 63. oder sogenannte Morgenpsalm gesungen. Augustinus erwähnt, daß man den 94. Psalm symphonisch singe. Noch deutlicher erkennen wir den einstimmigen Psalmengesang aus den Worten des heiligen Chrysostomus (Hom. 36 in l. ad Corinth. Cf. Hom. l. in cap. 8. Isaiä.): „Einst sang die ganze Versammlung einstimmig zusammen, was wir auch heute noch thun." — Vergl. §. 6. —

Neben der symphonischen Gesangart war es zuweilen gebräuchlich, daß ein Sänger ohne Unterbrechung einen Psalm

ganz allein sang. Ein auf diese Weise gesungener Psalm wurde **psalmus tractus** genannt. Nur selten bediente man sich dieser Singart. Mehr fand der Gebrauch Statt, daß von einem Sänger oder von einem Theile des Chores ein Psalmvers gesungen und dann vom versammelten Volke wiederholt wurde. Zuweilen wurde auch nur ein Verstheil, der besonders hervorgehoben werden sollte, im Chor gesungen. Diese Gesangweise nannte man **Cantus responsorius.** (s. §. 6.) Bereits die Apostel-Constitutionen *) verordneten **lib. II. c. 57**, daß, wenn das Lesen aus der Bibel geendet sei, einer die Psalmen Davids vorsingen, das Volk aber in die letzten Theile einfallen sollte. Diesen Gebrauch des Singens bestätigt Eusebius in seiner Kirchengeschichte **II. c. 16**: „Wenn einer angefangen hatte einen Psalm wohlklingend zu singen, so hörten die übrigen stillschweigend zu und sangen nachher in einem Chore die letzten Theile des Verses." — Ebenso wird in den Schriften des heiligen Dionysius Areop. (**De eccl. hier. c. 3.**), einem Zeitgenossen der Apostel, klar dargethan, daß man erwähnter Verordnung nachgekommen, indem hier bemerkt wird, daß der Bischof den Psalmgesang angefangen und die übrige Geistlichkeit ihn beendet habe. — Vergl. **Chrysost. in ps. 67. — Basil. ep. 63. — Apost. Const. 8, 34. — Clem. Alexand. I. II. Paedag. c. 4.** —

Den Psalmen reihten sich als gottesdienstliche Gesänge in der katholischen Kirche die Psalmlieder (**Cantica**) an, welche rücksichtlich ihres inneren Werthes und ihrer Form ganz den alttestamentlichen Psalmen entsprechen. Hieher

*) Diese kirchlichen Vorschriften sollen von Clemens Romanus, dem Gefährten des heiligen Paulus zusammengetragen sein.

gehören: der Gesang der drei Männer im Feuerofen (Dan. c. 3), — das Triumphlied Mosis (Exod. 15.), Ezechias Danklied (Isai. 38.), der Lobgesang Zachariä's (Luc. 1, 68.) — der Lobgesang Marias (Magnificat Luc. 1, 46.) und der Abschied Simeons (Luc. 2, 29.) Auch das „Gloria in Excelsis," wie man es heut zu Tage in der heiligen Messe singt, wird, obgleich es erst so in spätern Jahren frei verfaßt wurde (s. §. 6.), zu den Psalmliedern gerechnet, weil doch der Stoff dazu meist biblisch geblieben ist.

Neben den erwähnten Gesängen entstanden aber noch besondere christliche Gesänge — Hymnen genannt — welche bei geschichtlichen Ereignissen oder sonstigen feierlichen Anlässen zum Lobe Gottes verfaßt und gesungen wurden. „Wir feiern in unsern Lobgesängen Gott und seinen Eingeborenen", sagt schon Ignatius in seinem Briefe an die Epheser und Römer. Die Kirchenversammlung zu Toledo (633) empfahl bereits den Hymnengesang bei kirchlichen Feierlichkeiten. Auch die Hymnen wurden gleich den Psalmen theils im Chor, theils wechselweise gesungen. Von den Therapeuten*) ist ja ausdrücklich bekannt, daß sie bei ihren religiösen Festlichkeiten Prosodien und Hymnen sangen. Besonders ihre Vigilien, welche nach geendeter Abendmahlzeit begannen und die ganze Nacht währten, wurden mit Gesang gefeiert. Hiebei theilte sich die Versammlung beiderlei Geschlechts in zwei Chöre, in den Chor der Männer und in den Chor der Frauen. In jedem Chore wählte man den, welcher in der größten Achtung stand und in der Musik am erfahrensten war, zum Anführer oder Vorsänger. Alsdann

*) Die Therapeuten waren nach Eusebius hist. eccl. II. c. 17 eine christliche Secte, welche von den Aposteln zuerst für die Religion Jesu gewonnen war.

sangen sie ihre aus vielen Sylbenmaßen und Modulationen bestehenden Hymnen bald mit vereinten Stimmen alle zugleich, bald wechselweise, indem sich die beiden Chöre auf eine geschickte Art antworteten. Zuweilen sangen auch Einige einzeln, wobei sie stets in ihrer Ordnung blieben und mit größter Ruhe aufmerkten, ausgenommen bei gewissen Endungen der Hymnen, welche sie Ephymnia nannten und wobei Männer und Frauen zugleich einfielen. — Siehe: Philo, merkwürdige Nachrichten von den Therapeuten. —

Der Hymnengesang gehörte auch schon frühzeitig unter die Regeln des Klosterlebens. (s. §. 6.) Chrysostomus (**Hom. 59 ad pop. Antioch.**) liefert uns davon eine schöne Beschreibung: „Vor Tagesanbruch, ehe der Hahn kräht, stehen alle Mönche beim Rufe ihres Obern vom Schlaf auf, erheben ihre Hände und lassen heilige Hymnen erschallen. Ja, sie singen in voller Andacht prophetische Hymnen mit wohlklingenden Tönen, mit harmonischem Chor. Weder die Cythara, noch die Fistula, noch irgend ein anderes musikalisches Instrument vermag einen solchen Wohlklang hervorzubringen, wie jenen, den man in der Einsamkeit und stillen Umgebung dieser heiligen Sänger vernimmt." —

Zu erwähnen als Kirchengesänge sind ferner die Antiphonen*) welche bereits auf den Synoden zu Agde (506) und Tours (567) als bekannt genannt wurden. Man findet auch ihren Gebrauch bereits im grauesten Alterthume bestätigt. So berichtet uns Gregor **I. lib. IV. dial. c. 35,** daß ein gewisser Joannes kurz vor seinem Tode selbst den Antiphon: „**Aperite mihi portas justitiae**" angestimmt habe,

*) Vergleiche Janssens wahre Grundregeln. S. 128 und 130.

worauf dann seine Sänger einen Psalm gesungen haben. Die Antiphonen werden vor und nach einem alternirend zu singenden Psalm gesungen, und sind entweder ein Psalmvers oder ein sonstiger biblischer Spruch, der gleichsam den Grundgedanken des folgenden Psalms enthält. Vielfach hat man solche Gesänge gemacht, allein diese sind meist Hymnen im verjüngten Maaßstabe. — Die Antiphonen sind nicht zu verwechseln mit dem Antiphonen- oder Wechselgesange. S. §. 6.

Von der Mitte des neunten Jahrhunderts bediente man sich beim christlichen Gottesdienste auch der Sequenzen *), welche nichts anders als eine Ableitung von Neumen oder dem neumatisirten Alleluja sind. Ehedem sang man sie nur nach vorhergegangenem Alleluja. Dieserhalb wird auch von einigen Schriftstellern*) darum behauptet, die Sequenz: „Dies irae" dürfe in der Messe für Verstorbene nicht gesungen werden, weil hier das Alleluja wegfalle. — Siehe §. 5 und 6. —

*) Vergleiche Janssens . . . D. 48.

**) Vergleiche: Bona lib. II. c. 6 rer. liturg.

§. 4.

Christliche Dichter lateinischer Hymnen bis zum neunten Jahrhundert.

„Die größte Wissenschaft ist, sich mit dem Heilande zu unterhalten verstehen."
Th. v. Kempis.

Fromme und wissenschaftlich gebildete Männer bestrebten sich eingedenk der Worte des Psalmisten David: „Singet dem Herrn ein neues Lied" (Ps. 149, 1.), die aus der heiligen Schrift uns bekannten heiligen Gesänge zu vermehren. Sie machten aus den Liedern und Sprüchen des alten und neuen Testaments Alles, was die andächtige Tonkunst nur daraus machen konnte. Besonders bot ihnen zu ihren Gesängen das Psalmbuch der Hebräer, welches nicht blos religiösen, sondern bestimmten Tempel- und Chorgesang enthält, Form und Materie. Außerdem gaben, wie Herder ganz richtig bemerkt, den nähern Ton die Lobgesänge des neuen Testaments, vorzüglich der der Engel bei der Geburt des Heilandes (Luc. 2, 14.) und das Loblied der allerseligsten Jungfrau Maria (Luc. 1, 46.), deren sanftere Stimme dem Geiste des Christenthums gemäßer war, als selbst der laute Paukenschall jener alten frohlockenden Hallelujah. „Hätten auch", sagt in dieser Beziehung Dr. Rambach, „die Davidischen Psalmen und die nach ihnen gebilbeten neutestamentlichen Hymnen z. B. der Lobgesang Zacharia's, Maria's ꝛc. zum Ausdruck aller der Gefähle hingereicht, die dem christlichen Glauben und Sinne eigenthümlich sind, welches doch der Natur der Sache nach unmöglich der Fall sein konnte: schon der von diesen Gesängen ausgehende und der durch den

täglichen Gebrauch derselben geweckte Geist der Andacht und der frommen Freude hätte unter so erregbaren Völkern nothwendig Manchen antreiben müssen, dem Herrn ein neues Lied zu singen; und in der That unbegreiflich würde es sein, wenn dies nicht zu einer Zeit geschehen wäre, wo bei dem frischen Andenken an den Stifter des Christenthums und die großen Thatsachen seiner Geschichte auch der Eindruck, den diese hervorbrachten, um so stärker und lebhafter sein mußte, wo gerade der Druck, unter welchem die Christen sich mehr oder weniger überall befanden, auf der andern Seite das Bedürfniß kräftiger Stärkungen, Ermunterungen und Tröstungen erzeugte, wie sie das nur aus eig'nem Gefühl hervorgegangene Lied zu gewähren vermag." —

Den christlichen Kirchengesang bestimmten aber auch griechische und lateinische Modulationen. Wie könnte sich dies auch wohl anders gestalten? Sobald das Christenthum sich von Judäa in andere Länder verbreitete, mußte es auch den Charakter und die Modulation ihrer Sprache annehmen. Dies war besonders bei der römischen und griechischen Kirche der Fall, da ihre Sprachen so sehr poesie- und tonreich waren.

In den ersten christlichen Zeiten finden wir bereits neue christliche Hymnen. Die Zahl derselben muß überhaupt nicht gering gewesen sein, denn der Presbyter Cajus sagt: „Wer weiß nicht, in wie vielen Psalmen und Hymnen, die vom Anfang an von gläubigen Brüdern verfaßt worden sind, Christus als Gott besungen wird." Euseb. hist. eccl. 5, 28. — Nach Basilius de spir. S. c. 29 verfaßte der Martyrer Anthenogenes († 169) einen Hymnus, welcher sehr bekannt geworden und lange Zeit im Gebrauche blieb. — Auch der egyptische Bischof Nepos († 260) machte viele Hymnen, welche Dionysius von Alexandrien so sehr rühmt. Vergleiche

Euseb. h. e. 7, 24. — In der syrischen Kirche finden wir den Diacon Ephräm, genannt der Syrer († 318 zu Edessa), mit Dichtung von Hymnen beschäftigt. Er lieferte Lieder von der Geburt Christi, vom Paradiese, mehrere Todtengesänge und Oden, die den von Bardesanus und seinem Sohne Harmonius verfaßten 150 gnostischen Gesängen kräftig entgegen traten. Die Anzahl der Lieder Ephräm's soll sich nach Assemann (Bibl. Or. T. I.) beinah auf tausend belaufen. Von ihnen sind jetzt im Orient noch mehrere im kirchlichen Gebrauche.

In der griechischen Kirche fertigte der Bischof Gregor v. Nazianz, — 329 zu Arianzus geboren — einen reichen Schatz religiöser Dichtungen, ebenfalls gegen die Gesänge des Irrlehrers Bardesanus. — Der heilige Chrysostomus († 407) zu Constantinopel suchte durch Abfassung von Hymnen den Bestrebungen der arianischen Lieder entgegen zu wirken. Ihm schloß sich in der orientalischen Kirche Synesius (410), Bischof von Ptolomais, als geistlicher Liederdichter thätig an und erwarb sich dadurch großen Ruhm. Von seinen Hymnen sind jedoch keine in die kirchliche Liturgie aufgenommen. —

Von der Mitte des vierten Jahrhunderts begann auch in der abendländischen Kirche der gottesdienstliche Gesang zu blühen, wozu vorzüglich die ketzerischen arianischen Lieder der Impuls waren. Hier ist zuerst der Poitiers'sche Bischof Hilarius († 368) mit Dichtung geistlicher Gesänge, in denen er die Hymnen- und Odenform vereinigte, beschäftigt, und bahnte dadurch den Weg, auf dem später andere fromme Männer fortarbeiteten. Von ihm besitzen wir den schönen Morgengesang:

„Lucis largitor splendide." etc.

und die Hymnen:

„Jesus refulsit omnium.“ etc.

„Beata nobis gaudia.“

Du unſ're Freud' und Wonne.

Auch Lactantius und Juvencus werden von Hieronimus als ausgezeichnete Dichter dieſer Zeit genannt. —

Die Liederform des Hilarius benutzte alsbald St. Ambroſius († 379 als Biſchof von Mailand). Seine Geſänge waren den ſchädlichen theatraliſchen und chromatiſchen der Heiden entgegengeſetzt. Die chriſtliche Kirche hat ſie wegen ihrer Tiefe, Innigkeit und eindrucksvollen Sprache immer ſehr geſchätzt und ausdrücklich in der 4. Synode zu Toledo (633 can. 13.) ihren hohen Werth anerkannt. Von einigen Schriftſtellern werden Ambroſius dreißig Geſänge zugeſchrieben, die im Hymnarium des Thomaſius ſämmtlich aufgezählt werden. Unter dieſen befinden ſich jedoch mehrere, welche ganz andere Verfaſſer haben, als z. B. das „Veni creator spiritus“ etc. Der heilige Auguſtin, Caſſiodorus, ſo wie die gelehrten Benedictiner Jaques de Fricke und Nic. de Nourry nehmen nur zwölf geiſtliche Lieder als von Ambroſius verfaßt an. Zu den anerkannt echten ambroſiſchen Geſängen gehören:

„Aeterne rerum conditor.“ etc.

Evuigo rachônô ſelahanto*).

„Aurora lucis rutilat.“**)

Tagarod leohtes lôhazit.*)

„Splendor paternae gloriae.“ etc.

Schimo faterlichêr tiurida.*)

---

*) Ueberſetzung aus dem 8. Jahrh. Vergl. Hymn. vet. eccl. XXVI. interpr. theol. ed. J. Grimm. Göttingen 1830.

**) Daraus die Hymnen: „Tristes erant apostoli.“ — (Trauer umfing die Apoſtel.) „Paschale mundo gaudium.“ — (Des Oſterfeſtes Jubel.)

„Deus qui coeli lumen es." etc.

Cot, du der Himilos leoht pist.*)

„Conditor alme syderum."

Godt, hillige Schepper aller Sthern.**)

„Deus creator omnium."

Gott Schöpfer aller Dinge.

„Jam sol recedit igneus"

(O lux beata Trinitas.)

„Veni redemptor (gentium) omnium."

Komm, Heiland, Retter aller Welt.

„Somno refectis artubus."

„Concors paterni luminis.

Außer diesen Gesängen werden Ambrosius noch zugeschrieben: „Aeterna Christi munera." — „Christo profusum sanguinem." — „Summae parens clementiae." — Nunc sancte nobis spiritus." — „Rector potens, verax Deus." — „Rerum Deus, tenax vigor." — „Nox atra rerum contegit." — Aeterna coeli gloria." — „Jam lucis orto sidere." — Aurora jam spargit sonum." — „Immense coeli conditor." — Telluris alme conditor." — „Magnae Deus potentiae." — Salutis humanae sator." — „Jam Christus astra ascenderat." — „En clara vox redarguit." — „Verbum supernum prodiens e patris aeterni sinu." — „Rex sempiterne coelitum." „Ad regias agni dapes." — „Ex more docti mystico." — „Deus tuorum militum." — „Jesu corona celsior."

---

*) Uebersetzung aus dem 8. Jahrh. Vergl. Hymn. vet. eccl. XXVI. interpr. theot. ed. J. Grimm. Göttingen 1830.

**) Aus: „Geystlike leder vnd Psalmen 2c. Gedruckt tho Magdeborch durch Hans Walther. 1543.

Viele dieser erwähnten Gesänge sind von andern Autoren verfaßt. —

Vom heiligen Ambrosius soll auch das

„**Te Deum laudamus**“

verfaßt sein. Herberger berichtet uns davon in seiner Herzpostille **II. p.** 103: „Dieser Gesang soll nach einer alten unverbürgten Sage, die in des mailändischen Bischofs Dacius Chronik **I. p.** 10 zu lesen ist und von Bellarmin nacherzählt wird, in der Osternacht des Jahres 387, in welcher Aurelius Augustinus, der nachmalige berühmte Kirchenvater getauft wurde, auf wunderbarliche Weise gedichtet worden sein. Ohne vorhergenommene Rücksprache sollen nämlich Ambrosius **Th. I. p.** 11.) und Augustinus, wie aus göttlicher Eingebung die Worte desselben abwechselnd vor der versammelten Gemeinde gesungen haben. Ambrosius habe angefangen, Augustinus sei nachgefolgt und habe endlich mit den Worten geschlossen: **In te Domine speravi.** (Auf dich hoffen wir, Herr!) Augustinus Mutter, die fromme Monica, sei darüber herzlich froh gewesen und habe gesagt: **Malo, te Christianum Augustinum quam imperatorem Augustum.** (Es ist mir lieber, daß du jetzt Augustinus der Christ bist, als wenn du Augustus der Kaiser wärest.) — Hiermit stimmen jedoch nicht alle Historiker überein. Usserius gibt als Verfasser des **Te Deum's** den Bischof Nicetius von Trier (535) und Abbo Floriacensis (**Cf. Oberthür. Praef. ad Opp. Hillar. T. I. p.** 134) den Poitiers'schen Bischof Hilarius an. Andere schreiben erwähnten Hymnus dem Alexandrinischen Bischof Athanasius († 373) zu. Nach Gavantus (**Rubric. Breviar. Sect.** 19.) findet sich das **Te Deum** bereits in einem sehr alten Brevier unter der Aufschrift: **Hymnus S. Abundii** vor. Zwei andere, ebenfalls in das christliche Alterthum hinaufreichende Hand-

schriften enthalten genannten Lobgesang unter der Aufschrift: **Hymnus Sisebuti monachi. Cf. Natalis Alex. Syn. Saec. 4 et 6.** Diesen Aufschriften ist jedoch wenig Glauben beizumessen. Nicht zu verkennen ist aber, daß in der Präfation im 8. Buche der Apostel-Constitutionen und im Codex Alexandr. bei Ussen (**de Symbolis**) sich einige Bestandtheile des **Te Deum's** vorfinden. Die jetzige Ausbildung ist jedenfalls neuern Ursprungs und wurde erst zu Anfang des 6. Jahrhunderts im Abendlande gebräuchlich. In der „Regel" des heil. Benediktus*) und des heil. Cäsarius ist es schon enthalten. Sogar in der römischen Kirche findet man diesen Hymnus schon. Vergl. **Respons. et Antiph. Gregor M.** — Im 8. und 9. Jahrh. ward das **Te Deum** auch bei Krönungen**) und Kirchenversammlungen***) gesungen. Am 24. Nov. 1490 gebrauchte man es, wie Bechtmeyer (**Braunschweig. Chronika p. 822**) berichtet, in der Stadt Braunschweig wegen der damaligen göttlichen Beschirmung und Beschützung zum ersten Male in deutscher Sprache, obgleich dasselbe bereits im 8. Jahrhunderte übersetzt war.

Te Deum laudamus.

Te Deum laudamus: †)
Te Dominum confitemur.

---

*) Es heißt da Cap. 11: „Nach dem vierten **Responsorium** beginnt der Abt das **Te Deum laudamus.**"

**) Z. B. bei der Krönung Karls, König von Lothringen. 869.

***) So steht am Schlusse der Akten des Concils zu Tribur: „Die kirchlichen Orten sangen Gott und den Fürsten Lobgesänge und stimmten den Hymnus: **Te Deum laudamus** an, und hier wurde die Kirchenversammlung aufgelöst" —

†) Originaltext. Vergl. **Hymn. vet. eccl. XXVI. int. theot. ed. Jac. Grimm.**

Te aeternum Patrem:
omnis terra veneratur.

Thih cot lopêmês*),
thih truhtnan gehemês,
thih êuuîgan fater
eô kiuuelîch erda uuirdit.

„Dich, Gott, loben wir**);
Dich, o Herr bekennen wir.
Dich, den ewigen Vater,
Betet in Ehrfurcht der Erdkreis an."

Tibi omnes Angeli: tibi coeli,
et universae potestates.
Tibi Cherubim et Seraphim:
incessabili voce proclamant:

Thir allê engilâ, thir himilâ
inti allê kiuualtidô,
thir cerubyn inti seraphin
unbilib anlûcheru stimmô forharênt.

„Dir singen alle Engel, dir die Himmel
Und alle Mächte,
Dir die Cherubim und Seraphim,
Mit unaufhörlicher Stimme ausrufend:"

Sanctus, Sanctus, Sanctus,
Dominus Deus Sabaoth!
Pleni sunt coeli et terra:
majestatis gloriae tuae.

---

*) Uebersetzung aus dem 8. Jahrh. — Siehe: **Hymn. v. eccl. XXVI. int. th. ed. Jac. Grimm.**

) Uebersetzung des 19. Jahrh. aus **Bone's Cantate p. 415.

Uuîhêr, uihêr, uiher
truhtîn cot herro!
folliu sint himilâ inti erda
thera meginchreftî tiuridâ thînêrâ.

„Heilig, heilig, heilig
Der Herr Gott Sabaoth.
Himmel und Erde sind voll
Von deines Ruhmes Herrlichkeit."

Te gloriosus Apostolorum chorus,
Te Prophetarum laudabilis numerus,
Te Matyrum candidatus
laudat exercitus.

Thih tiurlîchêr potônô cart,
thih uuizagônô loplîchiu ruaua,
thih urchundônô kascônnôt
lobôt heri;

„Dich preis't der Apostel glorreicher Chor;
Dich der Propheten ehrwürdige Zahl;
Dich der Martyrer
Glänzende Heerschaar;"

Te per orbem terrarum,
sancta confitetur Ecclesia,
Patrem immensae majestatis.
Venerandum tuum verum et unicum Filium.
Sanctum quoque Paraclitum Spiritum.

Thih thurah umbiuurft erdônô
uuichiu gihit samanunga,
fater ungimezenêrâ meginchrefti,

êrhaft thînan uuâran einagun sun,
uuichan auh trost âtum.

„Dich bekennet über dem Erdkreis
Die heilige Kirche,
Dich, den Vater unermeßlicher Majestät,
Und deinen anbetungswürdigen, wahren und einzigen Sohn,
Wie den heiligen Geist, den Tröster."

Tu Rex gloriae Criste.
Tu Patris sempiternus es Filius.
Tu ad liberandum suscepturus hominem:
non horruiste Virginis uterum.

Thu chuninc therâ tiuridâ christ
thu fateres simblîgêr pist sun,
thû za arlôsanne antfingi mannan
ni leitlîchêtôs therâ magidî ref.

„O König der Herrlichkeit, Christus!
Du bist des Vaters ewiger Sohn.
Du hast, um den Menschen zu erlösen,
Nicht verschmähet den Schooß der Jungfrau.

Tu devicto
mortis aculeo:
aperuisti credentibus
regna coelorum.

Thu kerihtemo
tôdes angule
intâti calaupentêm
rîchi himilô.

„Du hast den Stachel
Des Todes überwunden,

Und den Gläubigen geöffnet
Die Reiche der Himmel.

Tu ad dexteram Dei sedes:
in gloria Patris.
Judex crederis esse venturus.

Thu za zesuuûn cotes sizis
in tiuridu fateres,
suanâri kelaupanne pist unesan chumftiger.

„Du sitzest zur Rechten Gottes
In der Herrlichkeit des Vaters,
Und wirst dereinst wiederkehren als Richter."

Te ergo quaesumus,
tuis famulis subveni:
quos pretioso sanguine redemisti.

Thih avur pittemes:
thinêm schalchun hilf,
thea tiuremo pluate archauftôs.

„Darum bitten wir dich,
Stehe deinen Dienern bei,
Die du mit deinem kostbaren Blute erkauft hast."

Aeterna fac cum Sanctis tuis
in gloria numerari.

Euuîgêrô tua mit uuîchêm thînêm
tiuridu lônôt.

„Gib, daß wir in ewiger Herrlichkeit
Zu deinen heiligen gezählt werden."

Salvum fac populum tuum, Domine:
et benedic haereditati tuae.

Et rege eos: et extolle illos
usque in aeternum.

Kehaltan tua folch thinaz, truchtîn,
inti wola sage erbe thìnemu,
inti rihtî siè inti erhevi siè
unzi in êuuîn.

„Rette dein Volk, o Herr,
Und segne dein Erbtheil.
Leite du sie und erhöhe sie
Bis in Ewigkeit.“

Per singulos dies, benedicimus te.
Et laudamus nomen tuum
in saeculum: et in saeculum saeculi.

Thurah einluzê tagâ uuela quhedeanes thih,
inti lobêmês namun thînan
in uueralt inti in uueralt uueralt.

„Alle Tage preisen wir dich,
Und loben deinen Namen
Unaufhörlich in alle Ewigkeit.“

Dignare Domine die isto:
sine peccato nos custodire.

Kiuuerdô, truhtîn, tage desamo
ana sunta unsih kihaltan.

„Würdige dich, o Herr, uns an diesem Tage
Vor Sünden zu bewahren.“

Miserere nostri Domine:
miserere nostri.

Miltî unser, truhtîn,
miltî unser.

„Erbarme dich unser, o Herr,
Erbarme dich unser."

Fiat misericordia tua, Domine super nos:
quemadmodum speravimus in te.

Si miltida thinîu ubar unsih
thiuh mezû uuântunnês in thih.

„Deine Barmherzigkeit, o Herr, walte über uns.
Wie wir gehofft haben auf dich."

In te, Domine, speravi:
non confundar in aeternum.

In thih, truhtîn, uuantâ:
in sî kiscentit in euuin.

„Auf dich, o Herr, habe ich gehofft;
Ich werde in Ewigkeit nicht zu Schanden werden."

Dem heiligen Ambrosius schloß sich als thätiger geistl. Liederdichter in der kathol. Kirche der Papst Damasus (366) an. Unter seinen vierzig religiösen Gedichten, theils beschreibender, theils panagyrischer Art, sind vorzüglich der Hymnus auf St. Andreas:

„Deus sacrati nominis." etc.

und der Lobgesang auf die heilige Agatha:

„Martyris ecce dies Agathae." etc.

zu erwähnen. —

Der treffliche Hymnologe Aurelius Prudentius Clemens aus Callagurris, dem heutigen Calahorra, († 405) hat viele Gesänge verfaßt. Die katholische Kirche hat von ihm

vierzehn Loblieder — eine Vereinigung zwischen Hymnen und Psalmen — aufgenommen. Diese sind theils aus seiner Sammlung von Liedern auf alle Tage (Liber Cathemerinon), theils aus seinen Gesängen auf die Martyrer (Liber Peristephanon) entlehnt. Die namenswerthesten davon sind:

„Ales diei nuntius.“ etc.
„Nox et tenebra et nubila.“ etc.
O sola magnarum urbium.“
„Quicunque Christum quaeritis.“
„Da puer plectrum.“
„Quid est, quod arctum circulum.“
„Salvete, flores martyrum“
„Lux ecce surgit aurea.“
„Corde natus ex parentis.“
Aus des Vaters Herz Geborner.
„Jam moesta quiesce querela.“
Hört auf mit Jammern und Klagen.

Diese Lieder zeichnen sich durch Kraft, Innigkeit und Schönheit aus, weshalb sie auch Dr. Fortlage das hervorragenste und Prächtigste nennt, was die geistliche Dichtung des Christenthums hervorgebracht hat. Silbert, welcher eine Uebersetzung der Clemens'schen Lieder herausgegeben, sagt in der Vorrede dieses seines Werkes: „Kraft und Kühnheit im Ausdrucke, üppige Fülle an Ideen und Bildern und eine seltene Lebendigkeit der Darstellung bezeichnen fast jedes Blatt dieses hochgefeierten Sängers.“ Vergl. A. Pr. Clemens Feiergesänge, heilige Kämpfe und Siegeskronen; metrisch übersetzt 2c. von J. P. Silbert. Wien. 1820.

Der berühmte Kirchenlehrer Augustinus († 430), welcher die Psalmen und Gesänge das „kräftigste Hilfsmittel zur

Erbaung" nannte (Aug. Cf. IX. c. 4), kämpfte besonders gegen die Donatisten in Afrika, und machte, um diese den katholischen Christen so schädliche Secte zu schwächen, sein alphabetisches Volkslied: „Psalmus abcedarius." S. Cf. Aug. IX. p. 1—6. Von ihm haben wir ferner den Triumphgesang:

„Cum Rex gloriae Christus."

Da der König der Herrlichkeit, Christus hinabstieg. —, und den Hymnus bei der Weihe der Osterkerze:

„Exultet jam angelica turba."

Nun jauchzet die Schaar der Engel. —, welche sich durch ihre Gediegenheit auszeichnen. Ueberhaupt hat sich Augustinus um die Dichtkunst Verdienst erworben. In seinen Schriften spricht er bereits von Sylben, Füßen, vom Rhythmus, Tacte und Metrum. —

Mamertus Claudius lieferte uns den Festhymnus:

„Pange lingua gloriosi praelium certaminis,

welchen Einige, z. B. Antoni in seinem „Lehrbuche des greg. Gesanges." S. 142 dem italienischen Liederdichter Fortunatus zuschreiben. Vergl. Janssens wahre Grundregeln des greg. Gesanges ꝛc. von Smeddinck. Mainz. S. p. 87. —

Paulinus, Bischof zu Nola. († 431). Seine Dichtungen gehören meist der beschreibenden Poesie an. Nur wenige seiner Lobgesänge sind in kirchlichen Gebrauch gekommen. Es werden ihm die Hymnen:

„Miris modis repente."

„Quodcunque in orbis nexibus."

zugeschrieben. Nach Gennadis soll Paulinus deren noch mehrere gemacht haben; ja es soll sogar ein Hymnarium von ihm verloren gegangen sein. —

Coelius Sedulius, ein katholischer Priester († 450) lieferte uns außer zwei größeren Gedichten: „Mirabilium divinorum libri quinque" (enthaltend die wichtigsten Begebenheiten des alten und neuen Testaments) und: „Collatio veteris et novi testam." (eine Vergleichung des alten und neuen Testaments) die beiden Weihnachtsgesänge:

„A solis ortus cardine.„ etc.

Von anegang der sunne clar. (Im 14. Jahrh. so von Joannes, genannt der „Mönch von Salzburg" übersetzt.)

„Herodis hostis impie."

Herodes, du gottloser Feind. (Im 14. Jahrh. von Dietrich übersetzt.),

welche sich durch Anmuth und Einfachheit auszeichnen. Die beiden letztgenannten Lieder sind aus seinem alphabetisch-strophischen Gesange über die Geschichte des Erlösers: „Paean alphabeticus de Christo" entnommen.

Elpis, Gemahlin des Boethius (5. Jahrh.) verfaßte den Hymnus:

„Decora lux aeternitatis auream,"

woraus die beiden Festhymnen:

„Beate pastor Petre clemens accipe."
„Egregie Doctor Paule mores instrue."

Vergleiche Thomas Hymnarium. —

Ennodius, Bischof zu Pavia. († 521.) Ihm verdanken wir das herrliche Abendlied:

„Nigrante lectum pallio."

Umhüllt vom schwarzen Mantel.

Die Dichtungsart des A. P. Clemens verpflanzte Venantius Honorius Clementianus, Bischof zu Poitiers † 600), nach Italien. Seine vier Bücher poematum sacro-

rum befinden sich in der Bibliothek der Väter. Er lieferte uns mehrere schöne Hymnen, welche kirchliche Sanction haben, als:

„Vexilla regis prodeunt.“
Des Königs bannern ghan hervör.*)
„Salve festa dies.“
Gegrüßt, o Tag der Herrlichkeit.
„Agnoscat omne saeculum.“
Erfahren soll es jedes Jahrhundert.
„Quem terra, pontus, sidera.“

Diese bewegten Gesänge haben tiefes Gefühl, imponirende Würde und lieblichen Fluß der Sprache. —

Gregorius M., Papst († 604), der sich um Verbesserung des Kirchengesanges hohen Ruhm erworben, hat sich auch durch Dichtung geistlicher Lieder berühmt gemacht. Bähr sagt von ihnen: „Im Ganzen zeigen Gregors Lieder viel Aehnlichkeit mit denen des Ambrosius. Sprache und Ausdrucksweise ist zwar minder rein, aber doch immer einfach und natürlich zu nennen. Dem Inhalt fehlt es nicht an einem gewissen Schwung und Erhabenheit der Gedanken, die uns eben so von dem christlichen Gemüthe des Dichters, wie von einem wahrhaft poetischen Talente überzeugt und seinen Liedern, in denen überhaupt der Charakter des Kirchenstyls festgehalten ist, eine vorzügliche Stelle in der christlichen Lyrik anweis't.“ — Die gelehrten Benediktiner, welche Gregors sämmtliche Werke herausgegeben, haben am Ende des Antiphonarii im

---

*) Siehe: „Geystlike leder vnd Psalmen ꝛc. Gedruckt tho Magdeborch dorch Hans Walther. 1543. — Vergl. Bone's Cantate. Mainz. 1847 p. 80. —

3. Band acht seiner Hymnen unter der Ueberschrift: „Hymni a Beato Gregorio Papa conscripti" abdrucken lassen.

„Hymni a Beato Gregorio Papa conscripti.

1. Die Dominica. Ad Nocturnam: Primo dierum omnium.
2. Alius: Nocte surgentes, vigilemus omnes.
3. Ad Laudes: Ecce jam noctis tenuatur umbra.
4. Ad Vesperas: Lucis creator optime.
5. In Quadragesima: Clarum decus jejunii.
6. Ad Vesperas: Audi, benigne Conditor.
7. In Dominica Palmarum: Magno salutis gaudio.
8. In Passionis Domini: Rex Christe factor omnium.*)

Von Gregor M. sind ferner die Lobgesänge:

„Da pacem Domine."

Verleih uns Frieden gnädiglich. (Bone's Cantate p. 421.)

„Te lucis ante terminum."

Das Licht des Tages neiget sich. (Bone's Cantate p. 343.)

Groß war zu dieser Zeit schon in der katholischen Kirche die Anzahl gediegener christlicher Gesänge, bestimmt die heilige Andacht beim Gottesdienste zu erwecken, zu unterhalten und zu erhöhen. Dennoch wurden sie fortwährend durch neue Loblieder vermehrt, die meistentheils durch Einsetzung neuer Feste hervorgerufen waren. So finden wir im 7. und 8. Jahrh.

*) „O Christe, Schöpfer aller Ding." Entnommen aus: „766 Geistliche Psalmen ꝛc. Nürnberg. MDCVII. — Vergl. Bone's Cantate. p. 61. —

besonders in den englischen Klöstern, in Italien und Spanien die Hymnenpoesie sehr gepflegt, als von Isidor v. Sevilla († 636), — von dem brittischen Mönche Ethelwolf, — von Cyrilla, — vom Bischof Eugenius zu Toledo, — von Beda venerabilis († 735) ꝛc. Letzterer, der besonders vielen Umgang mit den vom Papste Agatho nach England geschickten römischen Sängern hatte, zeichnete sich vorzüglich aus, indem er die erste Abhandlung über die Metrik der Kirchenhymnen schrieb. Von seinen Hymnen war aber nur die von Christi Himmelfahrt:

„Hymnum canimus gloriae."

zu Anfang des 15. Jahrh. noch im kirchlichen Gebrauche. Vergl. Radulph. Tungrens. de Canon. observ. Proposit. XII.

Sogar *in* Frankreich fing die Hymnologie an zu blühen. Hier ist es zuerst Paulus Diaconus, (Warnefried genannt) aus Aquilea, der 800 im Benediktinerkloster Monte-Cassino starb und auf Anordnung Karl des Großen ein Homilarium zum kirchlichen Gebrauche machte. Vergl. Vita Bened. ed. August. Vindelicor. 1799. p. 389. — P. Diaconus ist bekannt durch seinen Lobgesang auf das Fest des heiligen Benediktus:

„Fratres alacri pectore." etc.

und durch den Hymnus auf den Tag Joannes des Täufers:

„Ut queant laxis resonare fibris."*)

In's achte Jahrhundert gehört auch der Ursprung der Pfingsthymne:

---

*) Dieser Gesang wurde mehrfach gesungen, wenn Jemand heißer war, in der Hoffnung St. Joannes, Schutzpatron der Sänger, solle ihm die Stimme wieder verschaffen. So wird erzählt.

„Veni creator Spiritus, mentes tuorum visita."
Komm, heil'ger Geist, kehr bei uns ein. (Siehe Bone's Cantate. p. 122.)

die sich durch Einfachheit und Erhabenheit auszeichnet. Von einigen Geschichtsschreibern wird sie Rab. Maurus zugeschrieben, während andere Karl M. als Verfasser nennen.

Karolus M. († 814) hat in seinem heiligen Eifer (s. §.) auch einige lateinische Hymnen gedichtet, als:

„Luminis fons."
Des Lichtes Urquell.
„Te homo laudet,"
Dich preise der Mensch.

Theodulph, welcher 821 als Bischof von Ostia starb, machte den schönen Lobgesang:

„Gloria, laus et honor tibi sit, rex Christe redemptor."
Lob und Ehre sei dir, Gesalbter, König, Erlöser. (Siehe Bone's Cantate p. 96.), welcher am Psalmsonntage bei der Procession gesungen wird.

Rabanus Maurus († 836), welcher an der Gesangschule zu Fulda wirkte, und dann Erzbischof in Mainz wurde, verfaßte mehrere treffliche Hymnen, als:

„Festum nunc celebre magnaque gaudia." (siehe herzogl. bayer'sche Kirchenordnung von 1557. p. 90.)
Fest vnd hoch auff dem Thron sitzet des menschen Son. (s. Leisentritt Gsb. 1567.)
„Cantemus Domino."
Dem Herrn laßt uns singen.
„Christe sanctorum decus angelorum."
Christus, o du Zier der heil'gen Engel.
„Te splendor et virtus patris.

Von Walafried († 849), welcher Decan im Kloster St. Gallen war, ist der erste gediegene Hymnus:

„Lumen inclytum refulget."

Leuchtet nun des Ruhmes Licht.

Als Hymnologen vor dem zehnten Jahrhundert sind noch besonders zu erwähnen: Apollinarus, Juvencus, Lactantius, Prosper, Gimoald, Mönch zu St. Gallen (Walafried nennt ihn den neuen Homer), Milo, Mönch zu St. Amand bei Tournay, Joannes Scotus Erigena von Rheims, Riculf, Erzbischof von Mainz, Peter von Pisa, Alcuin, Angilbert, Mönch des Klosters Centulä oder St. Riquier, Paulinus, Patriarch von Aquileja, Hincmar von Rheims, Hartmann und Ratpert, Mönche zu St. Galen u. m. a. —

§. 5.

Christliche Dichter lateinischer Hymnen und Sequenzen 2c. vom neunten bis zum fünfzehnten Jahrhundert.

„Singet dem Herrn ein neues Lied: sein Lob sei in der Gemeine der Heiligen.

Ps. 149, 1.

Seit dem Jahre 860 bedient man sich beim christlich-katholischen Gottesdienste auch der Sequenzen, wie uns dies mehrfache Handschriften aus dem 10. und 11. Jahrhundert beweisen. Solche befinden sich zu St. Emmeran in Regensburg,

in Einsiedeln, zu St. Blasien und im Kloster Weingarten. Notcar I. welcher sie einführte (s. §. 6.) lieferte uns deren acht und dreißig. Außerdem haben wir noch von ihm mehrere Hymnen, welche Canisius herausgegeben in Antiquit. Lect. II. p. 190. — In Bernard Petz Anectod. T. I. p. 18. findet sich das Sequenzenbuch Notcar's mit der Aufschrift:

B. Notceri Balbuli Sanct. Gall. Ord. S. Benedicti Liber Sequentiarum in lucem e Ms. Codice Imperialis Monasterii S. Emmerammi Ratisbon. Ord. S. Benedicti a R. P. Bernardo Petz Bibliothekario Mellicensi Edit. Augustae Vindel. et Graecii Anno 1721.

Incipit Liber Sequentiarum.

Caput. I.

In galli cantu.
Eja recolamus.

Caput. II.

In primo mane.
Grates nunc omnes.

Caput III.

In natali Domini.
Natus ante saecula.

Caput IV.

In natali St. Stephani Mart.
Hanc concordi famulatu.

Caput V.

In natali St. Joannis Evang.
Joannes Jesu Christo multum dilecte Virgo.

Caput. VI.

In natali St. Innocent.
Laus tibi Christe.

Caput. VII.

In Epiphan. Domini.
Festa Christi omnis.

Caput. VIII.

In Purificat. Sanctae Mariae.
Concentu parili hic te.

Caput. IX.

In Die Sancto Paschae.
Laudes Salvatoris voce modulemur supplici.

Caput. X.

Feria II.
Pangamus Creatoris.
Atque Redemptoris gloriam.

Caput. XI.

Feria III.
Agni paschalis esu.

Caput. XII.

Feria IV.
Grates Salvatori ac.
Regi Christo Deo solvant.

Caput. XIII.

In Ascensione Domini.
Summe triumphum regis.

C a p u t. XIV.

In Die Sancto Pentecostes.
Sancti Spiritus
Adsit nobis gratia.

C a p u t. XV.

In natali St. Joannis Baptistae.
Sancti Baptistae Chsisti praeconis.

C a p u t. XVI.

In natalitiis App. Petri et Pauli.
Petri summe Christi Pastor.
Et Paule gentium doctor.

C a p u t. XVII.

De natali Sancti Benedicti Abb.
Sancti merita
Benedicti inclyta.

C a p u t. XVIII.

In natali St. Laurentii Mart.
Laurenti David.

C a p u t. XIX.

In Assumphione Sanctae Mariae.
Congaudent Angelorum
Chori gloriosae Virgini.

C a p u t. XX.

In Nativitate Sanctae Mariae.
Stirpe Maria regia.

C a p u t. XXI.

De St. Emmerammo.
Gaudens Ecclesia.

Caput. XXII.

In Dedicatione Ecclesiae.
Psallat Ecclesia mater.

Caput. XXIII.

In Festivitate St. Michaelis Arch.
Magnum te Michaelum.

Caput. XXIV.

Alia.
Ad celebres Rex coelice.

Caput. XXV.

De St. Gallo.
Delicte Deo Galle perenni.

Caput. XXVI.

In Festo omnium Sanctorum.
Omnes sancti Seraphim.

Caput. XXVII.

In natali St. Martini Episcopi.
Sacerdotem Christi Martinum.

Caput. XXVIII.

In natali St. Otmari Abb.
Laude dignum Sanctum canat.

Caput. XXIX.

De natali St. Columbani Abb.
A solis occasu.

Caput. XXX.

In natali St. Andreae Ap.
Deus in tua virtute
St. Andreas.

Caput. XXXI.

De Apostolis.
Clare Sanctorum
Senatus Apostolorum.

Caput. XXXII.

De Martyribus.
Agone triumphale.

Caput. XXXIII.

De uno Martyre.
Quid tu Virgo mater.

Caput. XXXIV.

De uno Confessore.
Rex regum Deus noster colende.

Caput. XXXV.

De Virginibus.
Virginis venerandae.

Caput. XXXVI.

De St. Trinitate.
Benedicta semper Sancta.

Caput. XXXVII.

Alia.
Alma Chorus Domini.

Caput. XXXVIII.

In Natali St. Dionisii Ariopagitae et Ep. et Soc. Mm.

Exultemus in ista.

Am Ende dieses Sequenzenbuches lies't man noch folgende Bemerkung:

> **Alia manus, non tamen saeculo XII inferior adidit in Margine sequentiae:**
>
> „**In Coenobium istut transtulerat mortalium Rex invictissimus regum Arnolfus.**"
>
> „**Sanctissimi thesaurum Corporis Dyonisii.**

Der König Robert von Frankreich († 1031), welcher den Kirchengesang so sehr liebte, verfaßte mehrere Sequenzen, Antiphonen und Responsorien und setzte sie auch in Musik. Von ihm erzählt Peyrat, daß er bei Anhörung der heiligen Messe in der Peterskirche zu Rom ein selbstgefertigtes Responsorium auf den Altar gelegt habe. Als die päpstlichen Sänger dies mit Noten versehene Responsorium gesehen, und darin Robert's Geschicklichkeit und Musikkenntniß bewundert haben sie den Papst ersucht, künftig zum Andenken an diesen frommen König dasselbe singen zu lassen. Vergl. **Hist. eccl. de la cour du Roi de France. p. 812.** — Die von Robert gefertigten Sequenzen sind von Trithem (**de Scriptor eccl.**) und in der **Hist. liter. de France p. 329** gesammelt. (Vergleiche **Durand Rational. Off. div. lib. IV. c. 22.**) Von diesen ist die Pfingsequenz:

> „**Veni sancte spiritus et emitte coelitus.**"
>
> Komm, o Geist der Heiligkeit! aus des Himmels Herrlichkeit. (**Bone's Cantate p. 123.**)

die gediegenste. Von ihr sagt Chlichtov: „Dieses Gebet kann meinem Urtheile nach nicht genug empfohlen werden, da es über alles Lob erhaben ist. Ich möchte wohl geneigt sein zu glauben, der Verfasser sei, als er dasselbe niederschrieb, von einer gewissen himmlischen Süßigkeit in seinem ganzen Wesen durchgossen worden, in welcher er, inspirirt vom heiligen Geiste durch eine solche Wortfügung so viel Zartheit aushauchte." —

Nach Trithem de sript. eccl. p. 260 soll Robert noch die Sequenzen:

Cornelius Centurio.
De Nativit. Domini.
Judaea et Jerusalem.
Et illud Alleluja.
Eripe me de inimicis.

und:

Resp. de St. Petro.

gemacht haben. Von ihm ist endlich noch die Antiphon:

„Veni sancte spiritus reple tuorum corda fidelium."
(L. Lossius, Psalmod., Norib. 1553. p. 145.)
Kum heiliger geyst, herre gott: erfüll vnß mit deinen gnaden gut. (S. Plenarium. Basel 1514. Bl. VII.)
(Komm heiliger Geist, erfüll' die Herzen deiner Gläubigen.) Vergl. Bone's Cantate p. 486. —

Petrus Damiani, der 1072 als Bischof von Ostia gestorben ist, fertigte an 50 Hymnen und Sequenzen, unter denen die Hymnen:

„Paschalis festi gaudium."
Des Osterfestes Jubel.
„Ad perennis vitae fontem." etc.

In dieser Zeit wurde auch die Antiphone:

„Media vita in morte sumus. (S. Hortulus animae. 1503. p. 158.)

In mittel vnsers Lebens zeyt. (Aus: Plenarium od. Evangely buoch, Basel 1514),

so wie die von der kathol. Kirche recipirte Ostersequenz:

„Victimae paschali laudes immolent Christiani.“ (S. L. Lossius, Psalm., Nor. 1553. p. 106.)

Da das Osterlamm sich willig dem Tode weiht. (S. Antoni, Lehrbuch des greg. Gesanges)

und der schöne Hymnus:

„Ave maris stella dei mater alma“

Meerstern ich dich grüße, Gottes Mutter süße. (S. Bone's Cantate. p. 398.)

gedichtet. Der Melodie des Victimae kann man füglich den Platz unter den classischen Kirchengesängen einräumen. Letztgenannter Hymnus findet sich schon zu Anfang des 11. Jahrh. im Brevier von Monte-Cassino vor.

Hermannus contractus, auch Herman v. Vehringen genannt, lieferte uns mehrere schöne Gesänge und starb 1054 (od. 1066) als Ordensmann im Kloster Reichenau. Seine beiden gediegensten Lieder sind:

„Ave maria gratia plena.

„Ave praeclara maris in lucem gentium. Maria divinitus orta.“

„Alma redemptoris mater, quae pervia coeli.“

Vergl. Antoni, Lehrbuch des greg. Gesanges. — Cave Hist. liter. p. 421.

Gottschalk, ein Ordensmann des 11. Jahrh., machte die Gesänge:

„Coeli enarrant."

„Dixit Dominus ex Basan."

In einer Handschrift der Wiener Bibliothek (cod. theol. 58.) finden sich von ihm zwei Aufsätze, welche deutlichen Aufschluß über ihn geben. Vergl. Antoni, Lehrbuch des greg. Gesanges Münster. —

Marbod, Bischof von Rennes († 1123), machte außer mehreren anderen Gesängen die Hymnen:

„Universae creaturae."

Alle erschaffenen Wesen.

„Cum recordor quanta cura."

Wenn ich denke, welche Sorge.

Hildebert, Erzbischof von Tours (1134). Von ihm ist das Lied:

„Alpha es et Omega Deus."

Du bist o Gott der Anfang und das Ende.

Peter Abälard, in dem Flecken Palais in der Bretagne 1079 geboren, — daher auch Peripateticus Palatinus genannt — und den 21. April 1142 in der Abtei Marcel bei Chalons sur Saone gestorben, dichtete schöne lateinische Lieder, die voll von Liebe, Gottesfurcht und Demuth sind z. B.

„Mittit ad virginem non quemvis angelum."

Vergl. Freiburger Zeitschrift. 1844. I. Heft.

Bernard v. Clairvaux, der 1091 zu Fontaine in Burgund geboren und 1153 als Abt in Clairvaux gestorben, hat uns eine musikalische Schrift, die in Fragen und Antworten abgefaßt ist und die acht Kirchentonarten abhandelt, hinterlassen. Auch mehrere treffliche kirchliche Gesänge haben wir von ihm, als:

„Laetabundus exultet fidelis chorus. Alleluja.“
Es jauchze der Gläubigen Chor. Alleluja.
„Sit porta Christi pervia.“
„Jam desinant suspiria.“
„Puer natus in Bethlehem.“
„Missum redemptorem polo.“
„Salve caput cruentatum.“
„Jesu dulcis memoria.“

Adam v. St. Victor (1177), der Schiller des lateinischen Kirchengesanges, lieferte uns 35 Lieder, unter denen
„Dies est laetitiae in ortu regula.“ (S. L. Lossius, Psalmod., Nor. 1553. p. 26.)
Der Tag, der ist so freudenreich aller Creaturen. (S. Psaltes eccl. durch G. Vuicelium. 1550. p. 59.)
„Quem pastores laudavere.“
Den die Hirten lobeten sehr. (S. Psalt. eccl. durch Georg. Vuicel. S. Victorb. Mentz. 1550. p. 58. b.)

Thomas v. Celano aus Italien, Mitglied des Ordens der Minderbrüder. Von ihm ist nach Lucas Wadding Biblioth. sript. ord. min. im Jahre 1250 die unübertroffene, weltberühmte Sequenz:
Dies irae, dies illa.*)
Jener Tag, der Tag der Zähren. (S. Bone's Cantate. p. 270.)
welche von der katholischen Kirche in die Todtenmesse aufgenommen ist. Einige von den Ordensgenossen Celano's nennen als Verfasser eben erwähnter Sequenz Bonaventura oder Matth. v. Aquasparta († 1302 als Cardinal); die Dominikaner

*) Von G. Schock übersetzt in; „Tag des Zorns, dein Brand verzehret.“ Siehe Staudenmaier's Geist des Christenthums.

schreiben sie ihrem Ordensgenossen Humbert († 1277) zu, während die Augustiner ihren Ordensgenossen Augustin von Biella als deren Verfasser anführen. Bzovius schreibt dieselbe dem Cardinal Latinus Frangipiani (auch de Ursinis genannt) zu († 1244), — ja Einige behaupten sogar Greg. M. oder St. Bernard haben sie gemacht; allein die erstere Annahme ist die allgemeinere und glaubwürdigste.

Jacoponus oder Jacobus de Benedictus (geboren zu Todi im Herzogthum Spelota in Oberitalien, gestorben 1306 als Franziskaner) verfertigte in frommer Begeisterung herrliche Sequenzen, so das

„Stabat mater dolorosa."

Die muter stund vol leid vnd schmertzen. *)

und den Hymnus:

„Cur mundus militat sub vana gloria."

Warum kämpft die Welt ob eit'len Ruhm's.

Beregte Sequenz wird am Feste der sieben Schmerzen Mariä (Festo septem dolorum, seu Passionis B. Mariae V.), das man alljährlich Fer. 6. post. Dom. Passionis oder am Freitage ante Festum palmarum feierlich in der katholischen Kirche begeht, gesungen. Wieland sagt über sie im deutschen Merkur, Fbr. 1781: „Der fromme Ordensmann, der dieses Lied in der Einfalt seiner Seele, aber gewiß aus Drang des wahresten Gefühls, in innigster Theilnahme, Wehmuth und Bußfertigkeit, mit einem Herzen, das von Glauben und Liebe überwalt, aber freilich im barbarischen Latein hervorstammelte, machte gewiß keinen Anspruch auf die lauream appollinarem: aber seine Strophen haben blos als stammelnde Seufzer eines

---

*) Aus: Salus animae, Nürnberg 1503. — Vergl. Bone's Cantate p. 83.

einfältig redlichen Mönches, der in frommer Entzückung das Kreuz des Erlösers wirklich zu umfassen glaubt, eine Wahrheit, eine Wärme und ein Sublimes, wobei jeder nicht gefühllose oder durch Ueberverfeinerung ekel gemachte Zuhörer des barbarischen Lateins und der schlechten Reime gern vergißt." Das **Stabat mater** wurde vielfach in Musik gesetzt. Die gediegenste, dem Inhalte dieser Sequenz so recht entsprechende Composition ist von Pergolese. In Staudenmaier's G e i s t d e s C h r i s t e n t h u m s II. 445. lesen wir darüber: „Ist die Dichtung des **Stabat mater** innig, zart, fromm und kindlich, so ist es die Musik von Pergolese nicht weniger. Dieser Jüngling besaß ein himmlisch mildes und liebliches Gemüth. In seiner Musik zum **Stabat mater** ist charakteristisch die Lieblichkeit der Wehmuth mitten unter Schmerzen, ja so recht in der Tiefe derselben, das Lächeln in Thränen, der göttliche Trost im herzzerreißenden Kummer, die Kindlichkeit, die uns in den Himmel hineinschauen läßt. Das Amen klingt lang in sich selbst nach, die Rührung will kein Ende finden, eine Ewigkeit scheint in den Tönen zu herrschen, und man begreift selbst nicht, wie es endlich aufhören kann. Ja, es ist der grundlose Schmerz selbst, der in diesem Liede laut wird, und er wird laut in seinen tiefsten, ursprünglichsten Tönen. Diese tiefklagenden Töne verschlingen sich immer inniger, immer gewaltiger, und erschüttern mit innerer Kraft alle Gemüther. Es ist die Klage in ihrem wahrsten und reinsten Ausdrucke, der Kummer in seiner verborgensten, geheimnißvollsten Harmonie. So also sind diese Töne nur ein Wiederhall, ein Echo des trauernden Herzens, des innersten Daseins, sie scheinen aus der wunden Brust der heiligen Mutter zu kommen, und Alle, die sie hören, glauben das tiefe Geheimniß ihrer Leiden enthüllt zu sehen und zu verstehen." —

Das Stabat mater soll nach einigen Historikern von Innocenz III., — nach andern von St. Bernard verfaßt sein; — ja manche schreiben es sogar Gregor M. zu, was jedoch der Wahrheit ermangelt. —

Thomas v. Aquino, auch Doctor angelicus genannt († 1274 in der Abtei Forsa nova), machte ausgezeichnete Frohnleichnamshymnen, als:

„Adoro te devote, latens Deitas."

In Demuth bet' ich dich, verborg'ne Gottheit an.

(S. Bone's Cant. p. 396 et 140.)

„Pange lingua, gloriosi.

Mein zung erkling und fröhlich sing.*)

und die Sequenz:

„Lauda Sion salvatorem." (S. L. Lossius Psalmod. Norimb. 1553.)

Lob o Sion deinen Heiland.**)

welche in dogmatischer, historischer und polemischer Hinsicht für den Katholizismus von hohem Werthe ist. Auch die diesem Liede angehörige Melodie hat ein so Ernstes, Erhabenes und dabei kraftvolles Zarte, daß sie jeden Freund des kirchlichen Gesanges rühren und von frommen Gefühlen beseelen wird.

Heinrich Suso († 1365), verfaßte mehrere schöne kirchliche Hymnen. —

Thomas v. Kempis, eigentlich Thomas Hamerken, lieferte neunzehn gelungene Kirchengesänge. Er führte ein heiliges Leben und starb 1471 im Kloster der Augustinerchorherrn

*) Aus: Enchiridon — mit den Weisen. — Nürnberg. 1525. p. 23.

**) So von Joannes v. Salzburg im 14. Jahrhundert übersetzt. — Vergl. Goffine's Erbauungsbuch von Steck. 4. Auflage.

auf dem Berge der heiligen Agnes. In Zwoll, am Fuße genannten Berges, befindet sich sein Bildniß mit der Inschrift: „In omnibus requiem quaesivi et nusquam inveni, nisi in angulo cum libello.“ (Ueberall suchte ich Ruhe, fand sie aber nirgends, als im Winkel mit dem Buche.)

Casimir der Heilige († den 4. März 1484), der sich besonders der Verehrung der allerseligsten Jungfrau Maria zuwandte, verfaßte den lieblichen Hymnus:

„Omni die dic Mariae mea laudes anima.“

Alle Tage sing' und sage Lob der Himmelskönigin!

Vergl. Kirchenlexikon von Wetzer und Welte. Freiburg II. p. 387. —

Hiermit endet die eigentliche Geschichte der lateinischen Hymnologie, obgleich in spätern Zeiten noch mehrere recht gediegene Hymnen gemacht wurden, als z. B. von Franciscus Xaverius:

„O Deus ego amo te, nec amo te.“ etc.

Ich lieb' dich Herr und nicht darum.

und von Ignatius v. Loyola:

„O Deus ego amo te, nam prior tu amasti me.

Dich lieb' ich, o mein Gott und Herr.

Von diesen Gesängen wurden jedoch nur noch äußerst wenige zum kirchlichen Gebrauche angenommen. Die von der katholischen Kirche recipirten und die übrigen erwähnten Gesänge enthalten Dogma und Geschichte und die damit eng verbundenen Gedanken und Empfindungen. Sie sind, wie Lüft in seiner Liturgik sich ausdrückt, „gleichsam lyrische Recitationen des christlichen Glaubens und seiner einzelnen Momente und der Geschichte des Christenthums, wie sie in Christus und den Trägern des kirchlichen Lebens, den Aposteln und Heiligen sich darstellt.“

Ueber den Werth und die Gediegenheit der kirchlichkatholischen lateinischen Hymnen und Sequenzen ꝛc. herrscht Eine Meinung, besteht Ein Urtheil, welches selbst von protestantischer Seite bestätigt wird. Ueberall," schreibt Lüft, „sieht man ihnen an und fühlt es, daß sie aus einem für den Glauben begeisterten, von unendlicher Liebe erfüllten und glühenden, und aus einem tiefen und tiefreligiösen Gemüthe kommen. Daraus schon lassen sich alle die einzelnen auszeichnenden Eigenschaften dieser Hymnen gleichsam von selbst erklären: kindliche Einfalt, Einfachheit, Lieblichkeit, Anmuth und Zartheit, Innigkeit und Tiefe des Gefühls gepaart mit Erhabenheit, Kraft, Würde und feierlichstem Ernste, mit Schwung und kerniger Gediegenheit, frei von Empfindsamkeit, Weichlichkeit und leerem Wortschwall. Sie sind durch Wahrheit ohne Künstelei, daher denn auch die hohe sittliche Kraft, das Erweckende und Begeisternde, das Rührende und magisch Anziehende, was in diesen Hymnen liegt."

Treffend schildert auch Dr. Fortlage die Gediegenheit der kirchlichen Hymnen: „Unter der Worte hökrigter Decke sprühet feurige Schlagkraft, Gewalt, des Alles zersprengenden geoffenbarten Wortes. Die Empfindung redet nicht sich, sondern ihren Gegenstand in unverzierter Haltung." Und der verewigte Herder schreibt: „Man gehe das Ritual der griechischen und römischen Kirche durch, sie sind Gebäude, ich möchte sagen Labyrinthe des musikalischen und poetischen Geistes, in denen Geschichte und Lehren nur ihre kleinen Wohnungen haben. Ueber das Ganze ist ein Strom der Begeisterung, der lyrischen Fülle und eines so lauten Jubels verbreitet, daß, wenn man es auch nicht wüßte, man es mit großer Gewalt fühlt, eine solche Anordnung sei nicht das Werk Eines Menschen, sondern die Ausbeute ganzer Nationen und Jahrhunderte in verschiede-

nen Himmelsstrichen und die mannichfaltigsten Situationen. Wohl hat das Christenthum höhere Zwecke, als Poeten hervorzubringen; auch waren seine ersten Lehrer keine Dichter. Ihre Hymnen waren durchaus nicht auf Schönheit eines klassischen Ausdrucks, auf die Anmuth der Empfindung im gegenwärtigen Moment, kurz, auf die Wirkung eines eigentlichen Kunstwerkes berechnet, so wie sie auch nicht zum Zeitvertreib gedichtet sind. Aber wer ist, der ihnen Kraft und Drang zur Seele absprechen könnte? Jene heiligen Hymnen, die Jahrhunderte alt und bei jeder Wirkung noch ganz neu sind, welche Wohlthäter der armen Menschheit sind sie gewesen? Sie gingen mit dem Einsamen in seine Zelle, mit dem Gedrückten in seinen Kummer in seine Noth, in sein Grab. Da er sie sang, vergaß er seine Mühe; der ermattete traurige Geist bekam Schwingen in eine andere Welt zur Himmelsfreude. Er kehrte stärker zurück auf die Erde, fuhr fort: litt, duldete, wirkte im Stillen; überhaupt, was reicht an den Lohn, an die Wirkung dieser Lieder? — Oder wenn sie im heiligen Chor den Zerstreueten umfingen, ihn in die hohe Wolke des Staunens versenkten, oder wenn ihm dunkele Gewölke, unter dem hohen Rufe der Glocken und dem durchdringenden Anhauch der Orgel sie dem Unterdrücker Gericht zuriefen, dem verborgenen Bösewicht Gewalt des Richters; wenn sich Hohe und Niedrige vereinten, vereint auf die Kniee warfen und Ewigkeit in ihre Seele senkten: welche Philosophie, welch' leichtes Lied des Spottes und der Narrheit hat das je gethan und wird es thun können? — Ich leugne nicht, daß selbst die Mönchssprache in den mittleren Zeiten viel Rührendes in der Art gehabt hat. Es sind mir im elenden Mönchsstyl Elegien und Hymnen zu Gesicht gekommen, die ich wahrlich nicht zu übersetzen wußte. Sie haben ein Feierliches, ein Andächtiges, oder ein so dunkel

und sanft Klagendes, das unmittelbar an's Herz geht. Schwerlich wird Jemand sein, der im Gesange des Prudentius: Jam maesta quiesce nicht von rührenden Tönen sein Herz ergriffen fühlte, dem der Todtengesang Dies irae nicht Schauder einjagte, — den so viele andere Hymnen, jede mit ihrem Charakter bezeichnet, z. B. Veni redemptor, — Vexilla regis prodeunt, — Salvete flores martyrum, — Pange lingua gloriosi u. s. w. nicht in den Ton versetzten, den jeder Hymnus will. In diesem tönt die Stimme der Betenden, jenen könnte nur die Harfe begleiten, in andern schallt die Posaune; es ruft und tönt die tausendstimmige Orgel rc. Fragt man sich um die Ursache der sonderbaren Wirkung, die man von diesen altchristlichen Gesängen empfindet, so wird man dabei eigen betroffen. Es ist nichts weniger, als ein neuer Gedanke, der uns hier rührt, dort mächtig erschüttert; Gedanken sind in diesen Hymnen überhaupt sparsam. Manche sind nur feierliche Recitationen einer bekannten Geschichte, oder sie sind bekannte Bitten und Gebete. Fast kommt der Inhalt Aller in Allen wieder. Selten sind es überhaupt überraschend feine und neue Empfindungen, mit denen sie uns etwa durchströmen; auf's Neue und Feine ist in den Hymnen gar nicht gerechnet. Was ist es denn, was uns rührt? — **Einfalt** und **Wahrheit!** — Hier tönt die Sprache eines allgemeinen Bekenntnisses, eines Herzens und Glaubens. Die meisten sind eingerichtet, daß sie alle Tage gesungen werden können und sollen, oder sie sind an Feste der Jahreszeiten gebunden. Wie diese wiederkommen, kommt in ewiger Umwälzung auch ihr christliches Bekenntniß wieder. Zu fein ist in den Hymnen keine Empfindung, keine Pflicht, kein Trost gegriffen; es herrscht in ihnen ein allgemeiner populärer Inhalt in großen Accenten. Wer in einem Te Deum oder Salve regina neue Gedanken sucht,

sucht sie am unrechten Orte; eben das Tägliche und Bekannte soll hier das Gepräge der Wahrheit sein. Der Gesang soll ein ambrosianisches Opfer werden, unsterblich und wiederkehrend wie diese." —

Hinreichend bekunden die eben angeführten Aussprüche die Gediegenheit der katholischen liturgischen Gesänge und dennoch suchten mehrfach die Antikatholiken, besonders die ketzerischen Albingenser, dieselben zu verwerfen. Auf ihre desfalsigen Einwendungen erwiderte ein französisches Concil (concil. atrebat. 1028): „Wer sollte denn noch zweifeln, daß ihr von einem unreinen Geiste getrieben werdet, da ihr ein unter dem Beistande des heiligen Geistes zu Stande gebrachtes Werk der katholischen Kirche, nämlich die Gesänge und heiligen Dichtungen in der Kirche verwerfet, als sei dieser Gebrauch ein götzendienerisches Werk. Die Wahrheit aber ist vielmehr, daß die Kirche diese Lieder nicht von Possenreißern gelernt, sondern aus den Büchern des alten und neuen Testamentes geschöpft hat." (Vergl. Gerbert lib. I. p. 246.) —

Die Gesänge der katholischen Kirche sind herrliche Tonschöpfungen, welche nur aus einem echten, frommen Herzen, so wie es die Kirche bildet, hervorquellen konnten. Darum

„Göttliche Begeisterer **Gesänge**,
Weckt in eurem Labyrinthenlauf
Oft in mir mir meinen Himmel auf;
Gern verlier' ich dann mich in der Menge."

(J. G. Seume.)

§. 6.

Von der Einführung des lateinischen Kirchengesanges.

„Also will ich lobsingen deinem Namen immer und ewig.
Ps. 60, 9.

Die Christen mußten anfänglich wegen der großen Verfolgungen seitens der Römer ihre gottesdienstlichen Versammlungen in unterirdischen Gewölben (Katacomben), auf Berghöhen, in Höhlen und Felsenklüften halten. Wie ihr Gottesdienst hier beschaffen gewesen und was die Kirche für die Feier der heiligen Messe verordnet hat, läßt sich nicht nachweisen. So viel erkennen wir aber aus der Liturgie der **Const. Apostol. lib. VIII.**, daß bei dem eucharistischen Opfer schon Gesang gebräuchlich gewesen ist. In einer darin vorkommenden Stelle, die auf den Gesang bei der Meßfeier Bezug hat, wird nämlich bemerkt, daß diese liturgische Anordnung zu einer Zeit gegeben, in welcher die Kirche der Verfolgungen wegen keine öffentlichen Zusammenkünfte halten konnte. Wenn nun auch Gesang üblich gewesen, so steht doch zu vermuthen, daß derselbe äußerst wenig war. Nur erst nach erlangtem Frieden, als Constantinus M. im Jahre 313 durch das Edikt von Mailand erklärt hatte, den römischen Erdkreis wieder durch eine Gottesverehrung durch die christliche Religion verbunden seh'n zu wollen, konnte mehr Rücksicht auf den heiligen Gesang genommen werden. Ueberhaupt wurde nun bei der größern Verbreitung der christlichen Religion und bei der gestiegenen Zahl der Christgläubigen die Feier des eucharistischen

Opfers mit mehr Pracht und äußerem Ceremoniel begangen. Jedoch nur nach und nach wurde der Gesang, als wir ihn zur Zeit beim heiligen Meßopfer vorfinden, eingeführt und angeordnet wie dies in Nachstehendem näher erörtert werden soll. —

Introitus. In der Liturgie des Germasius wird dargethan, daß die heilige Messe mit der Antiphon begonnen habe. Hier versteht man unter Antiphon in der katholischen Kirche den Introitus, — in der ambros. Liturgie Ingressa genannt. Der Introitus besteht aus einem Psalmverse, einer vorhergehenden und nachfolgenden Antiphon (s. §. 3.) und einem „Gloria patri." etc. Er wurde anfänglich während der Prozession des Celebranten von der Sakristei zum Altare gesungen. (Vergl. Durandus IV.) Der Papst Cölestin (Vergl. Gerbert I. 100.) hat ihn 425 eingeführt, wie solches aus Siegbert's „Chronik" erhellet. In dem Pontifikal des eben genannten Papstes und bei dem Bibliothekar Athanasius finden wir dies bestätigt. Manche Kirchenschriftsteller haben solches dennoch in Zweifel gezogen. So soll Cölestin nach Hugo Victor l. II. off. c. 4. nur den Psalmengesang für den Anfang der heiligen Messe angeordnet haben. Bellarmin sucht durch mehrere Autoritäten zu beweisen, daß der Gesang der Psalmen oder einiger Verse viel älter sei. (S. Dionysius lib. de Eccl. hier. c. 3.) — Bonizo (Ant. Ital. III. p. 604.) bemerkt, daß der heilige Gregor zuerst verordnet, den Introitus bei der heil. Messe zu singen und daß derselbe dazu unter dem Beistande des heiligen Geistes die Melodie aufgesetzt habe. Vergleiche Gerbert II. p. 2. —

Kyrie eleison. Dem Introitus folgt das Kyrie. Die Einführung (Vergl. Gerbert I. 102.) desselben wird von Einigen dem heiligen Gregor zugeschrieben. Hierfür lassen sich

jedoch keine Beweise liefern. Gegentheils ist aber erwiesen, daß schon lange vor Gregor in der lateinischen Kirche das Kyrie im Gebrauch war. Bereits in den Apost. Constit. wird es lib. VIII. c. 5 vorgeschrieben. Es heißt hier, daß, wenn der Diaconus sein Gebet abgesungen, die Knaben und hierauf das Volk mit dem Kyrie schließen sollen. — Auf Gregor's Verordnung wird das Kyrie neunmal gesungen. —

Gloria in excelsis Deo. Vergl. Gerbert I. 103. Der Hymnus „Gloria in excelsis Deo" wurde, wie aus dem Evangelium des heiligen Lucas 2, 13—14 erhellet, bei der Geburt unsers göttlichen Heilandes von den Engeln angestimmt. Wer der Verfasser der folgenden Worte und Zusätze des Gloria, wie es jetzt bei der Feier des eucharistischen Opfers gebraucht wird, sei, darüber herrscht eine verschiedene Meinung. Von Einigen wird dieser Hymnus dem Papste Telesphorus (127—139), von der Mehrzahl (Chron. v. Tours) dem Kirchenlehrer Hilarius zugeschrieben. — In den ersten christlichen Zeiten wurde das Gloria zufolge der Apost. Constit. c. 5. von dem Volke vor der Communion gebetet. Der heilige Benedikt († 543) gebot seinen Ordensbrüdern es bei den Tagzeiten zu beten. Nur in der Nachtmesse auf Weihnachten wurde anfänglich von Telesphorus gestattet, daß die Bischöfe erwähnten Hymnus singen durften. Papst Symmachus verordnete im 5. Jahrhundert, daß der Episcopat das Gloria an jedem Sonntage und an den Festen der Martyrer bei dem heiligen Meßopfer anstimmen sollte. Vergl. Cf. Anastas. lib. VII. c. 47. Die übrige Geistlichkeit durfte es nach Gregor I. nur am heiligen Osterfeste in der heiligen Messe beten. In Rom wurde das Gloria von den ältesten Zeiten her an den höchsten Festen und am heiligen Gründonnerstage von den Bischöfen gesungen. Auf Anordnung des Papstes Nicolaus I. († 867) durfte es

auch von den übrigen Bischöfen am Gründonnerstage gesungen werden. Von den sonstigen Geistlichen geschieht in dieser Hinsicht bis zum zwölften Jahrhunderte keine Erwähnung. Nur erst 1120 erlaubte Calixtus II. den Mönchen des monasterii Trenoctensis als ein besonderes Privilegium, daß sie das Gloria am Feste Mariä Verkündigung beim heiligen Meßopfer anstimmen durften. Jedoch im 14. Jahrhundert war es kein Vorrecht mehr für besondere Geistliche, vielmehr erkennen wir aus den Bestimmungen der Kölner Synode von 1307 cap. II. daß es Vorschrift für die Priester gewesen, an gewissen hohen Festen das Gloria zu singen. — Bei Absingung dieses englischen Hymnus wandte sich ehedem der Bischof oder Priester mit den Diakonen zum Volke. — Aber nicht blos bei Darbringung des eucharistischen Opfers, sondern auch bei sonstigen feierlichen Anläßen wurde das Gloria angestimmt. So sang es der Papst Leo III. bei seinem Eintreffen bei Karolus M., — und die Väter des sechsten allgemeinen und des achten zu Toledo abgehaltenen Conciliums schloßen damit ihre Versammlungen. Vergl. Janßens wahre Grundregeln ꝛc. von Smeddink. p. 166.

Graduale. Bereits in den ältesten christlichen Zeiten war es in der katholischen Kirche Sitte, nach Lesung der Bücher des alten Testaments und der Propheten, so wie auch nach neutestamentlicher Abschnitte aus den apostolischen Sendschreiben oder der Apostelgeschichte — Epistola — ein Responsorium (Cantus responsorius. — S. §. 3.) folgen zu lassen, welches mit der Epistel harmoniren mußte. Der Cardinal Bona erzählt ausdrücklich lib. II. c. 6. Rer. liturg., daß während der Vorbereitung des Diacons zum Evangelium der Chor ein Responsorium singe, welches Graduale heiße, wörtlich übersetzt: Stufen- oder Staffelgesang, dessen Namen man

fälschlich von den Altarstufen herleite, indem er von den Stufen des Ambons oder des Pultes (pulpiti) abstamme. Vergleiche Ord. Roman. VI. apud Mabillon. T. II. Musaei Ital. p. 72. Nr. 5. Von Thomasius, bekannt unter dem Namen: Joseph Cari, wird dieser Responsoriengesang ganz deutlich als alter Kirchengesang aufgeführt und dargethan, daß zur Zeit des heiligen Chrysostomus die alte Weise des Responsorialgesanges in der orientalischen Kirche noch bestanden habe, daß man jedoch bald nachher nicht mehr den ganzen Psalm, sondern nur einige Verse davon zum Absingen gewählt habe. Vergl. Tomas. praef. in ant. lib. miss. Rom. eccl. p. 21. Aber auch hievon ist man zuweilen abgewichen und nahm statt der Psalmverse andere Schrifttexte oder Etwas aus den Kirchenvätern. — Wer die Gradualien eingeführt, ist nicht historisch begründet. Man findet sie im Antiphonal Gregor d. G. bereits für das ganze Jahr angegeben, weshalb man ihm aber die Einführung dennoch nicht zuschreiben kann, indem dieselben schon vor seiner Zeit im Gebrauch waren, wie solches aus den Schriften des heiligen Augustinus klar erwiesen ist. —

Alleluja. Das Alleluja, Vergl. Gerbert I. 303, 4. welches an festlichen Tagen unmittelbar dem Graduale folgt, ist seit Damasus II. in der römischen Kirche gebräuchlich geworden und stammt, wie Gregor in seinen Briefen (lib. IX. ep. 12. p. 940.) bezeugt, aus der Kirche zu Jerusalem, wo es in der österlichen Zeit gebraucht wurde. Vergl. August. Ep. 119. ad. Jan. c. 17. item Ep. 86. ad Casul Hieronym. Praef. in ps. 50.) Die Sanction des Alleluja wird von mehreren Schriftstellern von Christus und den Aposteln hergeleitet, indem sie (Matth. 26, 30.) bei dem letzten Abendmahle das große Hallel (Ps. 112, 113, 115—118.) sangen. — An manchen Tagen kommt das Alleluja gar nicht in der heiligen Messe

vor. Diesen Gebrauch finden wir schon im 5. Jahrhundert in der lat. Kirche. Aus der „Regel" des heiligen Benedictus Cap. 15. ersehen wir, daß es zu Anfang der Quadragesimal-Fasten nicht gesungen wurde. In dem Antiphonale Gregor's wird befohlen, am Sonntage Septuagesima statt des Alleluja den Tractus zu gebrauchen. — Gerb. I., 405.

Tractus. Der Tractus besteht meist aus einigen Psalmversen, oft aber auch, wie z. B. am ersten Fastensonntage, aus einem ganzen Psalm. Die Melodie desselben ist durch schwerfälliges, trauriges Fortschreiten bedeutend von der des Gradual's verschieden. Die meisten enthalten eine Passage als Merkmal und Erinnerungsmittel an die Zeit, in welcher sie gebräuchlich sind. Selbst die Laien erkennen diese Modulation und fühlen das Eigenthümliche dieser Gesangart, was ihre oft ausgesprochene Aeußerung: „Wir haben in der Kirche den Fastenton, — wir nahen uns dem Osterfeste und mit ihm dem Frühlinge" bekundet. — Gerbert I. p. 171.

Sequenz. Die Sequenzen wurden 860 von Notcar († 1012 am 6. Apr.) mit Erlaubniß des Papstes Nicolaus I. eingeführt. S. §. 3. Sie gehören zu den schwungreichsten Erzeugnissen der kirchlichen Poesie und werden in der heiligen Messe unmittelbar nach dem Alleluja vor dem Evangelium gesungen. Früher hatte man für jedes Fest eine oder auch wohl gar mehrere Sequenzen. So erzählt der Cardinal Bona, daß ihm mehrere Missale zu Gesicht gekommen, in denen für jede Messe eine eig'ne Sequenz vorgeschrieben gewesen. Seitdem im 16. Jahrhundert das revidirte Missal herausgegeben, hat man nur fünf Sequenzen beibehalten, nämlich:

„Victimae paschalis laudes," für das heilige Osterfest und die Octave hindurch.

„Veni Sancte Spiritus," für das Pfingstfest und die Octav.

„Lauda Sion," am heiligen Fronleichnamsfeste und in der Octav.

„Stabat Mater dolorosa," am Feste der sieben Schmerzen Mariä.

„Dies irae dies illa," für die Todtenmesse.

Die Sequenzen werden nicht blos in der heiligen Messe, sondern auch in den Vespern vor dem Magnificat etc. gesungen.

Symbolum. Ueber die Einführung des Symbolums sind die Meinungen der Gelehrten verschieden. Einige geben die Ehre dem Papste Marcus, dem Nachfolger Sylvester's, — Andere, unter denen Innocenz III. (lib. II. de Mysteriis Missae c. 49.) dem Papste Damasus. Wenn nun auch nicht mit Gewißheit dargethan werden kann, wer das Credo eingeführt, so ist doch mit Bestimmtheit erwiesen, daß der Gebrauch desselben von der morgenländischen Kirche zu der abendländischen überging. Nach dem Zeugnisse Theodor des Lesers (lib. II. hist. eccl. p. 566. edit. Valesii) verordnete 510 der Monophysite Thimotheus, Afterpatriarch zu Constantinopel, daß das Nicäische Glaubensbekenntniß der 318 Väter aus dem Jahre 325 bei jeder Messe (singulis Collectis) solle gesungen oder wenigstens gebetet werden, während es sonst nur einmal am heiligen Charfreitage zum Unterrichte der Catechumnen war recitirt worden. In der Antiochischen Kirche war solches bereits 476 vom Eutychianer Petrus Fullo versucht worden. Ihnen setzten deßhalb die rechtgläubigen Bischöfe unter dem Kaiser Justin I. das Constantinopolitanische Glaubensbekenntniß der 150 Väter vom Jahre 381 entgegen, welches sich von hieraus in alle übrigen Kirchen des Morgen- und in etliche des Abendlandes verpflanzte. Die Deutschen und die Franken

gebrauchten es erst nach der Verdammung der Irrlehre des Felix unter Karolus M. Die Bischöfe und Geistlichen pflegten es, wie Walafried Strabo (de reb. eccl. c. 22.) berichtet, bei dem eucharistischen Opfer feierlich zu singen. In Rom wurde erst unter Benedict VIII. auf Bitten des Kaisers Heinrich II. das Constantinopolitanische Symbolum gebraucht, was der Abt Berno in der Reichenau uns ganz gewiß versichert. Auch De Vert berichtet uns, daß das Credo in Spanien und Gallien gegen das Ende des sechsten, in Frankreich und Deutschland gegen das neunte, in Rom und ganz Italien erst im elften Jahrhundert eingeführt sei. Hier ist das Constantinopolitanische Glaubensbekenntniß gemeint, denn in der römischen Kirche war bereits früher ein Symbolum bei der heiligen Messe gebräuchlich, wofür die Ordines Romani II. V. VI. bürgen. — Das Credo wird nach dem römischen Ritus gleich nach dem Evangelium angestimmt und soll wechselweise von beiden Chören (alternis Choris) gesungen werden. In Sens, Paris, Lyon, und auch bei den Cartheusern ist es Gebrauch, daß der Gesammtchor das Glaubensbekenntniß vom Anfang bis zum Ende singt. Vergl. Martene lib. I. de antiq. Eccl. rit. c. 4. —

Offertoria. Hat der Priester das Symbolum beendet, so begrüßt er die Gemeine und fordert dann die Gläubigen durch den Aufruf: „Oremus" zum Gebete auf. Hiernach singt er eine Antiphon, genannt Offertorium, in alten Gradualen auch Offerenda oder Antiphona ad Offertorium. Das Offertorium war bereits zur Zeit des heiligen Augustinus in Afrika gebräuchlich. (Aug. lib. II. Retract. c. 11.) Die Einführung desselben wird meist Gregor d. G. zuerkannt. Man findet in seinem Antiphonale für jede Messe ein Offertorium. — Gerbert I., 426.

Präfatio. An das Offertorium schließt sich die Präfation an, welche Danksagung und Lobpreisung enthält. Durch sie soll die christliche Gemeine auf die wichtigsten Handlungen: die Wandlung und Communion, aufmerksam gemacht werden, um ihnen mit ungetheilter Aufmerksamkeit und Ehrfurcht beiwohnen zu können. Wer die Präfationen eingeführt, ist nicht mit Bestimmtheit anzugeben. Gerbert (De Mus. sac. I. p. 118.) berichtet aus dem Buche de Cael. Hierarch. c. 3., daß sie Honorius v. Autun eingeführt habe. Zuweilen schreibt man die Einführung der Präfatio auch Gelasius zu. Allein die Wahrheit dieser Aussage ist nicht zu verbürgen. Nur so viel ist gewiß, daß er einzelne Präfationen für bestimmte Feste gemacht hat. Im 4. Jahrhundert suchte man überhaupt in etlichen Kirchen für jedes Fest eine Präfation zu verfertigen. Der Papst Paschalis hat jedoch nur neun beibehalten. Der Gebrauch der Präfationen ist unleugbar apostolischen Ursprungs, und gleichzeitig mit dem heiligen Opfer eingeführt. Die Worte des heiligen Justin, wo er von einer weitläufigen Danksagung, welche der Bischof für die ihm mitgetheilten Gaben verrichtet, spricht, deuten bereits auf die Präfation. Ebenso spielen Origenes und Tertullian darauf hin. Es werden auch vom heiligen Cyprian und Cyrillus von Jerusalem schon die Worte: „Sursum corda," und „Habemus ad Dominum" erklärt. Der heilige Augustin sagt gleichfalls an mehreren Orten: „Die Gläubigen werden täglich in der Kirche laut aufgefordert, ihre Herzen zum Herrn zu erheben und Gott zu danken."

Sanctus. Der Präfation folgt unmittelbar das Trisagion, auch Sanctus oder Hymnus Cherubicus genannt. Den Gebrauch desselben finden wir schon in den frühesten christlichen Zeiten und kommt bereits in den apostol. Constit. vor. Manche Schriftsteller schreiben dem Papste Sixtus I. die Einführung

dieses Lobgesanges zu, allein diese Behauptung ist ungegründet. Das Pontifikal erwähnt nur, Sixtus habe verordnet, daß, wenn der Priester das „Sanctus" spreche, die Gemeine zugleich mit einstimmen solle. Vergl. Gerbert. T. I. c. III. p. 335. et p. 118. et 443.

Pater noster. Das Pater noster wurde schon von den Aposteln bei der heiligen Messe gesprochen, wie uns solches Gregor d. G. (lib. IX. ep. 12.) bezeugt. Es kam in derselben Reihenfolge vor, wie in unsern Zeiten. (S. Cyrillus catech. myst. 5.) Nach der Liturgie des heiligen Marcus sollte das ganze versammelte Volk das Pater noster singen. Bei den Griechen finden wir darum auch, daß nicht nur vom Priester, sondern sogar von der ganzen Gemeine bei der Stillmesse dies Gebet gesprochen wurde und wird. Derselbe Gebrauch bestand zur Zeit des Bischofs Martinus († 400) in Frankreich. Dies erkennen wir aus einer Stelle der Schriften Gregor v. Tours, wo von einem stummen Weibe die Rede ist, welches auf die Fürbitte des heiligen Martinus geheilt wurde. Hier heißt es: „An einem Sonntage stand dieses während der heil. Messe unter dem übrigen Volke in der Kirche. Es geschah aber, daß es unter dem Gebete des Herrn auch das Vater unser mit der ganzen Gemeine laut abzubeten anfing." Greg. lib. II. de mirac. S. Mart. c. 30. — Auf Verordnung des Papstes Gregorius (lib. VII. ep. 64.) wird das Pater noster in der lat. Kirche nur vom Priester allein gesungen. — Die Eingangsformel des Pater noster ist aus den Worten des heiligen Hieronymus zusammengesetzt, der im 3. Bd. c. 2. gegen die Pelagianer schreibt: „So belehrt Christus seine Apostel, daß sie alle Tage im Glauben an das Opfer seines Fleisches sich erkühnen sollten zu beten: Vater unser rc. Nach Binterim's „Denkwürdigkeiten" Bd. 4. Th. 3.

p. 459. wurde vom Papste Gregor I. diese Vorrede angeordnet. Gerbert I. 123 und 448.

Agnus Dei. Das Agnus Dei soll, wie fast einstimmig angenommen wird, vom Papste Sergius (688—702) angeordnet sein. Nach Durandus lib. IV. c. 52. hat er jedoch nur bestimmt, daß es während der Communion dreimal vom Clerus und dreimal von der Gemeine soll abgesungen werden. Vergl. Gerbert I. 454.

Communio. Die Communio wird vom Sängerchor gesungen, wenn der Priester communicirt und den Gläubigen früherhin ebenfalls das heilige Abendmahl gereicht wurde. Nach dem Zeugnisse des Cardinals Bona (lib. II. Rer. lit. c. 17.) war sie ein zu diesem Zwecke besonders bestimmter Psalm nebst Antiphon, wie solches auch in dem Antiphonale Greg. d. G. sich befindet. Dieser Psalm wurde während der Volkscommunion gesungen, je nachdem es die Zeit gestattete. Als die Volkscommunionen aufhörten, verschwand der Psalm und es blieb nur die noch jetzt übliche Antiphon übrig, welche man füglich ein Psalm-Fragment nennen kann. Der Inhalt der Antiphon war größtentheils Ermahnung und Einladung zum würdigen Empfange des heiligen Abendmahls. Vergleiche Martene de vet. Eccl. — und: Antoni, Lehrbuch des greg. Gesanges. Münster. — Gerbert I. 125 und 458.

Ite Missa est. Die Apost. Constit. enthalten lib. VII. c. 6, 16. über die Entlassung der Gemeine beim Ende der heiligen Messe eine auf das Ite bezügliche Stelle, nämlich: „Nachdem zuvor der Aufruf des Diacons zum Empfange des bischöflichen Segens geschehen und der Segen wirklich erfolgt ist, spricht der Diacon: Ite in pace." — Auch Chrysostomus (Hom. de Eccl.) deutet hierauf hin. Im Occident hat dieser Gebrauch wirklich bestanden. In der ersten römischen Ordnung

(Ordo Roman. I.) wird das Ite missa est ausdrücklich als Entlassungsformel in allen Messen, selbst zur Zeit der Quadragesimalfasten vorgeschrieben. In späterer Zeit wurde jedoch für die Tage der Trauer und Buße statt des Ite das Benedicamus Domino angeordnet. Vergl. Janssens wahre Grundregeln rc. von Smeddink. p. 194. Gerb. I. 127. 462.

Amen. Die Absingung des Amen nach den Responsorien stammt aus den apostolischen Zeiten. Von ihm sagt schon Hieronymus in seiner Präfation zur Erklärung des Briefes an die Galater: „Es ertönt wie der Donner des Himmels." — Gerbert I. 95.

Evangelium, Epistel etc. In der katholischen Kirche ist es auch gebräuchlich, das Evangelium, die Epistel, und Altargebete bei der heiligen Messe zu singen. Zuerst finden wir dies in Antiochien von Ignatius († 116) angeordnet. Außerdem führte dieser Bischof um's Jahr 90 noch den Antiphonen- oder Wechselgesang ein, wovon der heilige Gregor sagt: „Dieses gegenseitige Absingen ist ein Zeichen gegenseitiger Liebe, wo am Ende des Psalms in der sogenannten Antiphon alles einstimmig, wie aus einem Munde zusammen betet." Vergl. Greg. hom. 3. in Ezechiel. — Nach Walafried Strabo (c. 25.) soll Ignatius zur Einführung des Antiphonengesanges ein Gesicht bewogen haben. Er sah nämlich im Traume, wie die Engel in Wechselgesängen die allerheiligste Dreifaltigkeit priesen.

Die antiphonische Singweise verbreitete sich von Antiochien nach Constantinopel, wo sie Chrysostomus, als er daselbst 398 den Bischofsitz antrat, eingeführt hat. Die Veranlassung hiezu wird uns von Socrates lib. II. c. 8. und von Sozomenus lib. VIII. c. 8. umständlich mitgetheilt. Der arianischen Secte waren nämlich vom Kaiser Theodosius sämmtliche Kirchen, mit

Ausnahme der in den Vorstädten, genommen. Die Arianer versammelten sich daher am Sonnabend und Sonntag Abend in den bedeckten Gängen der Stadt, theilten sich in Chöre und sangen abwechselnd die ganze Nacht ihre ketzerischen Lieder. Um nun die katholischen Christen in dem wahren Glauben zu befestigen, befahl Chrysostomus, daß auch katholische Christenchöre in ihren Kirchen ebenfalls während der Nacht wechselweise ihre Lieder singen mußten. Bei diesem nächtlichen Singen entstanden zwischen den Katholiken und Arianern oft Schlägereien, weshalb Arcadius letztern das Singen auf den Straßen verbot, während die katholischen Christen die antiphonische Gesangweise bei ihrem Gottesdienste ununterbrochen gebrauchen durften und beibehielten. —

Der Papst Cölestin brachte den Antiphonengesang in die römische Kirche. Zur Zeit des Erzbischofs Basilius M. von Cäsarea in Cappodocien († 379) war der Wechselgesang bereits im ganzen Orient verbreitet. S. **Basil. M. ep. 63.**

Nach Mailand brachte Ambrosius, wie Paulinus bezeugt, die antiphonische Singweise: „Als Ambrosius auf Befehl der Justina den Arianern eine gewisse Kirche nicht überlassen wollte, schickte sie Soldaten dahin, ließ die Kirche besetzen und befahl, keine Katholiken hineinzulassen. Gott wußte aber die Herzen der Soldaten so zu lenken, daß sie nicht nur Jedermann hineinließen, sondern sich auch gemeinschaftlich mit dem Volke für den katholischen Glauben erklärten. In dieser Zeit wurden die Antiphonen, Hymnen und Vigilien zuerst in Mailand eingeführt. Diese andächtige Feierlichkeit dauert noch bis auf den heutigen Tag fort, nicht nur in eben derselben Kirche, sondern auch fast in allen andern abendländischen Provinzen." **Paulin Vita St. Ambr. p. 4. Nr. 13.** — Vergleiche **Aug. Cf. IX. c. 6—9.** —

In der griechischen Kirche zeigten sich Athenagoras (169) Vorsteher der Katechetenschule zu Alexandrien, Clemens (190) Lehrer genannter Schule, — und Origenes (200) für Einführung des kirchlichen Gesanges sehr thätig. Als Begleitungs-Instrumente der heiligen Gesänge führte Clemens die Davids-harfe statt der Flöte ein. Die Flöte gehört nach seinen Worten für abergläubische Menschen, die sich derselben beim Gottesdienste bedienen; die Pfeife aber kommt den Hirten zu. Er wollte überhaupt nur die musikalischen Instrumente beim Gottesdienste angewandt wissen, welche in der Bibel als Begleitungs-Instrumente des kirchlichen Gesanges genannt werden. S. §. 1. — Von Origenes erzählt uns Hieronymus (de viris illustribus), daß er die geistlichen Lieder als das beste Mittel erkannte, um die Heiden zum Christenthume zu bekehren. —

Der Bischof Basilius M. führte 350 den kirchlichen Gesang in Neucäsarea ein. Anfangs weigerten sich die Christen ihn anzunehmen, aber auf eine von ihm an sie gerichtete kraftvolle Rede *) folgte man seinem Wunsche.

Im Jahre 400 führte der Abt Hieronymus († 428) den Mönchsgesang ein. (S. §. 3.) Von hoher Bedeutung war dabei seine Lehre: „In den Liedern nicht die Gottheit selbst singend einzuführen." — Nach Polydor Virgilius de invent. rer. l. VI. c. 2. hat er auch auf Ersuchen des Papstes Damasus das Psalmbuch in sieben Abschnitte getheilt und so für jeden Tag der Woche bestimmte Psalmen vorgeschrieben.

---

*) „. . . . Wo ein Volk schon in der Nacht das Bethaus besucht, um dort unter Gebet und Thränen den Tag zu erwarten, da ist der wahre Glaube heimisch. Bricht der Tag an, dann stimmen alle wie aus einem Munde und unter dem Getöne der Harfe in das Lob Gottes ein. Jeder bekennt seine Fehler und bittet Gott um Gnade. Gestärkt im Glauben trennen wir uns. . . ." —

Diese Eintheilung wurde zufolge des erwähnten Papstes auch dann in den Kirchen befolgt. Leo M. († 461) ordnete den Gesang für's ganze Jahr und hielt gleichfalls auf dessen strenge Befolgung. Jeder, der sich nur im geringsten gegen diese Anordnung verfehlte, wurde anathematisirt.

In einzelnen spanischen Provinzen führte im sechsten Jahrhunderte der Bischof Profuturus den römischen Canon ein. Durch das 4. Concil zu Toledo 633 wurde jedoch für ganz Spanien die mozarabische Liturgie vorgeschrieben, welche man mit weniger Ausnahme bis auf Gregor VIII. († 1086) beibehielt. An die Stelle der mozarabischen Liturgie trat auf Gregor's Verordnung die römische, welche schon 1064 der Cardinallegat Hugo Candidus einführen wollte.

In der Mitte des sechsten Jahrhunderts wurde in England von dem römischen Mönche Augustin und dessen vierzig Genossen der gregorianische Kirchengesang eingeführt. Vergl. §. 9. —

In Egypten führte der dasige Bischof Nepos 260 den Kirchengesang ein. Ihm schloß sich der Bischof Methodius der Märtyrer zu Patara († 311) thätig an. —

Von Justin dem Märtyrer ist bekannt, daß er 150 in Rom bemüht war, bei den Agapen (s. §. 2.) einen erhaben geistlichen Gesang einzuführen, während Tertullian in der afrikanischen Kirche den Gesang bei den Liebesmahlen besser ordnete —

Vergleiche: §. 9. —

§. 7.

Der deutsche Kirchengesang.

„Jubelt Gott, alle Lande: singet und frohlocket und lobsinget.“

Ps. 97, 4.

Durch die römische Liturgie ist die lateinische Sprache zur Kirchensprache geworden. *) Als Kirchengesänge sind deshalb auch blos lateinische Hymnen und Psalmen und andere lateinische der heiligen Messe eingewebte Lieder vorgeschrieben; deutsche Gesänge gehören nicht zum Rituale. Als daher das Christenthum in Deutschland Eingang fand, wurde auch der lateinische Choral Kirchengesang. Die Ausführung desselben lag mit äußerst weniger Ausnahme einem besondern Sängerchore ob und waren Gesänge in der Muttersprache nicht gestattet. (S. §. 8.) Wenn auch die Kirche deutsche gottesdienstliche Gesänge erlaubt hätte, so wäre deren Ausführbarkeit zur Zeit der Einführung des Christenthums in Deutschland anfänglich bei der mangelhaft geistigen und poetischen Bildung des deutschen Volkes **) nicht einmal möglich gewesen. Ueberhaupt fehlte es an Empfänglichkeit und Vorbildung zu einem Gesange, als ihn der Geist des Christenthums fordert. Die Deutschen kannten, wie der Poitiers'sche Bischof Venantius Fortunatus erwähnt, nicht einmal einen Unterschied zwischen

---

*) Vergl. „Kath. Hausfreund von A. Westermayer. Regensburg. 1849. p. 42.“ —

**) Siehe im Supplementband zu Orelli's Jugendbibliothek deutscher Klassiker: „Uebersicht der Geschichte der deutschen Literatur.“ p. 1—115. —

dem Schwanengesange und dem Geschrei der Gänse, und wußten nur auf der sausenden Harfe einige Nationallieder zu singen. Gewiß war unter solch' bewandten Umständen unumgänglich nothwendig, vorerst durch den schönen römischen Gesang einen Typus des echten christlichen Kirchengesanges zu empfangen. Auch fehlten ja noch deutsche christliche Kirchengesänge und zu ihrer Entstehung legte der Mangel an geistiger und poetischer Bildung im deutschen Volke, so wie besonders ihre Sprache ungeheure Schwierigkeiten in den Weg. Gegen das Ende des bardisch-gothischen Zeitalters ging jedoch für Deutschland ein helleres Licht auf. Dies geschah vorzüglich durch den heiligen Bonifacius*), der bei den Deutschen einen gewissen religiösen Sinn erweckte, welcher das ihm verwandte dichterische Gefühl hervorrief.**) Auch die deutsche Sprache begann unter Karolus M. sich zu vervollkommnen;***) langsam ging sie jedoch ihrer Ausbildung entgegen.

Die sich immer mehr steigernde Zunahme von Festen und Feierlichkeiten, als: Kirchweihen, Wallfahrten, Bruderschaften u. s. w., welche doch eigentlich vom Volke ausgingen, machte bei den Deutschen den Wunsch rege, dabei Gott durch Lieder in der Volkssprache zu verehren und ihm ihre Gefühle der Dankbarkeit und Liebe zu bezeigen. In der zweiten Hälfte des achten Jahrhunderts finden wir deshalb schon mehrere deutsche Kirchengesänge, die aber nur Uebersetzungen lateinischer

---

*) Vergl. „Die Einführung des Christenthums auf dem Eichsfelde durch den heiligen Bonifacius von C. Zehrt, Dr. der Theologie, geistl. Rath ꝛc. Mainz." — und §. 9.

**) Siehe: „Einwirkung des Christenthums auf die althochdeutsche Sprache, Von Rud. v. Raumer. Stuttgart."

***) Vergleiche meine Abhandlung: „Ueber den Gesang der Deutschen" im kath. Jugendbildner von Barthel. 1848.

Hymnen waren. Außer den bereits §. 4. angeführten Uebersetzungen sind noch folgende zu erwähnen:

„Za nachtmuasa lambes kiuuare."
(Ad coenam agni providi.)
„Euuigô christes lônâ."
(Aeterna Christi munera.)
„Euuiges leotes sceffento."
(Aeterne lucis conditor.)
„Seîmantes ortfrumo himiles."
(Fulgentis auctor aetheris.
„Christ, du der leoht pist inti kake."
(Christe, qui lux es et dies.)
„Mitterâ nachtî zîte."
(Mediae noctis tempore.)
„Euninc êuuige truhtîn."
(Rex aetere domine.)

Vergl. Hymnor. vet. eccl. XXVI. int. theol. ad. J. Grimm. Göttingen. —

Besonders thätig für den deutschen Kirchengesang war im neunten Jahrhundert der Benediktinermönch Otfried v. Weißenburg im Elsaß († 870). Er sagte ausdrücklich: „Ich will thaz wir Christus sung un in unsara Zung un." — Von ihm besitzen wir eine freie poetische Darstellung der evangelischen Geschichte in deutscher Sprache — Evangelienharmonie —, welche im Jahre 1831 von E. G. Graff zu Königsberg unter dem Titel „Christ" herausgegeben ist. Mehrere dieser Gedichte, als:

„Thô quam boto fona gote." (Luc. I. — A. a. O. lib. I. c. V.

„Thô sprah sancta maria." (Luc. I. — A. a. O. lib. I. c. VII.

„Thâr uuas ein man altêr zi sâlidôn gizaltêr." (Luc. 2. — ibid. lib. I. c. XV.)

„Fon themo heiminge quam krist zi themo thinge." (Math. 3. Marc. 1. Luc. 3. — ibid. lib. I. c. XXV.)

„Er allên uuorolt kreft in ioh engilo gisceftin." (Joh. I. — ibid. lib. II. c. I.)

„Salig birut ir armê, in thiû thaz muat iz uuolle." (Matth. 5. — ibid. lib. II. c. XVI.)

scheinen wirkliche Lieder gewesen zu sein, die man wahrscheinlich in den Klöstern der Benediktiner gesungen hat. Nach Graff soll in der Heidelberger Handschrift die erste Strophe des Liedes „Thö quam boto fona gote" sogar mit Singnoten bezeichnet sein.

Dem Benediktiner Otfried folgte Ratpert, Mönch zu St. Gallen. (897.) Er dichtete ein deutsches Kirchenlied auf den heiligen Gallus, das aber nur noch in lateinischer Sprache, in welche es im elften Jahrhundert Eckhard IV. übersetzte, bekannt ist. Vergl. Metzler de viris. ill. Monast. S. Galli lib. I. c. 23. — und: Cod. Sangall 393. p. 247.

Sehr gern bediente man sich im neunten Jahrhundert bei den deutschen Kirchengesängen des Schlußverses: Kyrie und Christe eleison. Mit diesem Refrain ist noch ein Lied auf den heiligen Petrus bekannt, welches von Docen in seinen Miscellanen I. 4. mitgetheilt wird, nämlich:

1.

„Unsar trohtîn hat farsalt
sancte Pêtre gimualt,
daz er mac ginerjan
ze imo dingênten man.
kyrie eleyson,
christe eleyson!

2.

Er hapêt ouh mit uuortun
himilrîchis portûn.
dar in mach er skergan
der er uuili merjan.
kirie eleison,
christe eleison.

3.

Pittêmês den gotes trut
allâ samant upar lût,
daz er uns firtânên
giuuerdô ginâdên.
kirie eleison,
christe eleison!"

Gesänge dieser Zeit sind außer den bereits erwähnten noch:

„Lesen vuir, thaz fuori ther heilant fartmuodi." *)

„Got, thir eigenhaf ist, thaz io genâthih bist." **)

Das zehnte Jahrhundert hat uns keine deutsche Kirchengesänge mehr aufzuweisen; eben so minder ergiebig ist das nachfolgende Säculum, aus dem nur bekannt, daß 1065 der Scholasticus Ezzo auf seiner Pilgerreise nach dem heiligen Grabe einen deutschen geistlichen Gesang von den Wundern Jesu Christi dichtete, der aber in der Ursprache nicht mehr vorhanden ist. (Vergl. **Docen in v. Hormayr's Archiv. Jahrg. XIII. p. 262.**) Man kann jedoch wohl mit Gewißheit

*) Siehe: Altdeutsches Lesebuch v. W. Wackernagel. II. Ausg. 139 Sp.

**) Vergl.: Anzeiger für Kunde des Mittelalters von Freiherrn von Aufseß. 1833. Sp. 176. Mitgetheilt von J. A. Schmeller.

annehmen, daß sich die deutschen Kirchenlieder gemehrt haben, wenn gleich uns keine Ueberbleibsel davon aufbewahrt sind.

Mit dem zwölften Jahrhundert begann für die Poesie eine sehr fruchtbare Periode. Durch die Verbindung der Deutschen mit Italien und Frankreich, besonders mit der gesangreichen Provence, so wie durch das Aufblühen der Wissenschaften wurde die Dichtkunst sehr gefördert. Auch hatte sich die deutsche Sprache bereits bedeutend vervollkommnet und war schon mehr zur Poesie geeignet. Es entstanden auch zur Hebung der Dichtkunst an verschiedenen Orten poetische Wettstreite, an denen sogar Könige und Kaiser Antheil nahmen. Besonders waren die Minnesänger die Heber und Träger der Poesie in dieser und der nächstfolgenden Zeit. Wenn sie gleich meist nur weltliche Lieder machten, so waren doch auch etwelche für die kirchliche Dichtkunst bemüht. Unter den Dichtern deutscher Kirchengesänge sind besonders bis zum 16. Jahrhunderte außer Otfried v. Weißenburg zu erwähnen: Spervogel und v. Colmas (12. Jahrh.), — Walther v. d. Vogelweide, Gottfried v. Straßburg (12. u. 13. Jahrh.), Heinr. Frauenlob (13. Jahrh.), — Joh. Tauler, Joh. v. Salzburg, Conrad v. Queinfurt (14. Jahrh.), — Mart. v. Reutlingen, Mart. Weiß, Heinr. v. Laufenberg, (15. Jahrh.), — Sixtus Burbaum, Sebast. Brand, Joh. Böschenstein, Adam v. Fuld und Martin Myllius (16. Jahrh.) —

Das erste bekannte deutsche Lied des 12. Jahrh. ist:

„Inin erde leite Aaron eine gerte.“

Dieser Lobgesang auf die heilige Jungfrau Maria stammt aus einer Handschrift des Benediktinerklosters Mölk und wurde zuerst in **Pezzii** Thes. Anecd. nov. T. I. p. I. col. 415 et 416 abgedruckt. Man findet ihn auch in althochdeutscher Sprache in W. Wackernagel's altdeutschem Lesebuche

II. Ausg. 195 Sp., — und in Gräter's Bragur VI. Th. I. Abth. p. 127 - 139. In letzterer Schrift ist er mit Uebersetzung und Erläuterung von J. F. A. Kinderling begleitet. Bei diesem Abdrucke ist jedoch zu bemerken, daß sich in den Urtext mehrere Fehler eingeschlichen haben, die sich bei Pez nicht vorfinden.

Poetischer und volksmäßiger als eben erwähnter Lobgesang auf die allerseligste Jungfrau Maria sind die drei Lieder von Spervogel:

„Er ist gewaltic unde starc der ze winnacht geboren wart.“ (Weihnachtslied.)

„Krist sich ze martereme gap; er lie sich legen in ein grap.“ (Osterlied.)

„Wurze des Waldes und erze des goldes.“ (Gotteslob.) Vergleiche: „Manneſſiſche Sammlung der Minnesänger.“ II. p. 229a — 230.

Zu den geistlichen Gesängen im 12. Jahrh. gehören noch:

„Mir ist von den kinden dâ her mîn tage enflogen mit den winden.“ *)

„Avê, vil liehtir meris sterne ein lieht der cristenheit.“ **) (Sequentia de Maria.)

In dem auf der öffentlichen Bibliothek zu Stuttgart befindlichen Gebetbuche: Brev. Nr. 25., eine Pergamenthandschrift aus dem zwölften oder spätestens Anfang des dreizehnten Jahrhunderts, lesen wir in althodeutscher Sprache die zwei Uebersetzungen:

---

*) Von einem Herrn v. Kolmas. Siehe: Altdeutsche Blätter. II. 122.

**) Vergl.: Wackernagel's altdeutsches Lesebuch. II. Ausg. 273 Sp.

„Herre got, erbarme dich dvrch dine gnade vber mich."
(Misserere mei Deus. etc.)
„Kvm schepfer, heiliger geist, heimsuch dir dinen auct."
(Veni creator spiritus.)

Vergl. Hoffmann in den altdeutschen Blättern. I. 376—379.

Die erwähnten und noch einige andere deutsche Kirchenlieder wurden bereits gegen 1200 gesungen, worüber mehrere Beweise vorliegen. So sagt der Mönch Gottfried in seinem „Reiseberichte" an den Bischof Herrmann von Constanz: „Von den Wundern, welche wir auf dem Wege von Speier bis Löwen erlebten, haben wir der Kölner Geistlichkeit eine Beschreibung gemacht. Das Uebrige zu beschreiben und Euerer Heiligkeit zu senden, habe ich nicht versäumt. Vieles jedoch von dem frühern haben wir nicht gewußt, das ist ausgemacht. Niemand kann aber auch auf der Reise Alles verfolgen. Am meisten schadete jedoch, als wir die deutschen Gegenden verlassen hatten, daß Euer Christ uns genâde aufhörte, und Niemand da war, der zu Gott gesungen hätte. Das romanische Volk nämlich hat keine eigenen Lieder nach Art Euerer Landsleute, worin es für jedes einzelne Wunder Gott seinen Dank darbrächte." Vergl. St. Bernardi opera omnia tert. cur. Domni Joh. Mabillon. Vol. II. col. 1197.) — Und Morena erzählt: „In der Schlacht vor Tusculum im Jahre 1167 entriß der Erzbischof Christian einem Bannerträger das Feldzeichen und stimmte laut den deutschen Gesang an, den die Deutschen im Kriege zu singen pflegen: Christ der du geboren bist." Morena apud. Muratori, Rer. Ital. Script. T. VI. p. 1147. —

Im dreizehnten, vorzüglich aber im vierzehnten Jahrhunderte wurden deutsche christliche Kirchengesänge häufiger als in den vorhergehenden. Man dichtete besonders Marienlieder. „Die Phantasie", sagt in dieser Beziehung Hoffmann, „die in

weltlicher Richtung unerschöpflich war im Loben und Preisen des geliebten Gegenstandes, wußte sich in religiöser Richtung gar nicht zu erschöpfen; sie schuf aus dem kirchlichen Begriffe von der ewigen Jungfräulichkeit und von einer stets erfolgreichen Fürsprache bei Gott und Christo, ein Ideal aller weiblichen, menschlichen und englischen Tugenden und Vollkommenheiten." Darum singt auch Walther:

„Nû loben wir den süezen maget,
der ir sun niemer nicht versaget.
sie ist des muoter, der von helle uns lôste;
daz ist uns ein trôst vor allem trôste,
daz man dâ ze himel ir willen tuot."

Wie Walther dachte und sang, so in dieser Zeit noch mehrere andere. Vergl. Peschenk in Stäudlius und Tzschirner's Archiv für alte und neue Kirchengeschichte. IV. p. 512–519. — und Uhland, Walther von der Vogelweide. Stuttgart. 1822. p. 147—149. —

Den Mariengesängen reihten sich Wallfahrtslieder an, deren man sich bei Wallfahrten und Bittgängen bediente. Dies erkennen wir schon aus einer Anrede, welche 1221 der heilige Franciscus durch den Bruder Elias an die auf dem Ordenscapitel versammelten Mönche halten ließ: „Meine Brüder," beginnt der Redner, „es gibt ein Land, Deutschland genannt, in welchem Christen, recht fromme Christen wohnen, die, wie euch bekannt ist, oft nach unserm Lande pilgern mit langen Stäben und großen Stiefeln, bei der heftigsten Sonnenhitze, die Schwellen der Heiligen besuchen und Loblieder Gott und seinen Heiligen singen." Siehe: **Wadding, Annales Minor. II. p. 3.** —

Aber auch Lieder, bestimmt an hohen Festtagen: Ostern, Pfingsten, Weihnachten 2c. gesungen zu werden, wurden in diesem

Zeitraume gedichtet. So fällt in's 13. Jahrhundert die Dichtung des Gesanges:

„Nu biten wir den heiligen geist.",

welchen man bei der Pfingstceremonie sang. (S. §. 8.) Von ihm sagt Bruder Berthold von Regensburg in einer Predigt zu den Vornehmen: „Waret ir, hêrschaft, daz der kyrleise durch gestüppe erdâcht si, der dâ sprichet:

Nu biten wir den heiligen geist
umbe den rechten glauben allermeist,
daz er uns behüete an unserm ende,
sô wir heim sule vare ûz disem ellende.

Ez ist gar ein nüzz sanc, ihr sult ez iemer dester gerner singen unde sult ez alle mit gahzer andâcht und mit innigem herzen hin ze gote singen unde ruefen. Ez was gar ein gût fund — und ein nüzzer funt, und er was ein wîser man, der daz selbe liet von êrste vant." –

In diese Zeit gehört auch der Ursprung des Liedes:

„In gotes namen varen wir,"

das später häufig bei Wallfahrten und Bittgängen gesungen wurde. Von diesem Gesange läßt sich nur der Anfang nachweisen, denn der im 15. Jahrhundert gesungene Gesang gleichen Anfangs ist nicht der ursprüngliche. —

Ein wohlbekanntes Kirchenlied des 13. Jahrhunderts ist der Ostergesang:

„Christus ist erstanden",

welcher bald in die Agenden eingetragen und vom Priester bei den Osterfeierlichkeiten angestimmet, vom Volke aber fortgesungen wurde. (S. §. 8.) In einer Handschrift (Ludus paschalis) des Klosters Neuburg in Oestreich wird er bereits erwähnt und zugleich dargethan, daß derselbe ein in den Ostermysterien

üblicher Gesang gewesen.*) In der „Geschichte des deutschen Kirchenliedes" von Hoffmann werden uns p. 54—57 von einem ähnlichen Osterliede des 13. Jahrhunderts:

„Christus ist erstanden gewaerliche vo dem tot"

die zehn ersten Strophen mitgetheilt und wird zugleich bemerkt, daß die 18. und 19. Strophe neuern Ursprungs seien. —

Reicher als das 13. Jahrhundert war an deutschen Kirchengesängen das nachfolgende. Vorerst ist es ein Manuscript der Nürnberger Stadtbibliothek (cent. VI.) aus dieser Zeit, welches einige Gesänge, die zu Anfang des 14. Jahrhunderts bekannt waren, enthält**), nämlich:

„An dem osterlichen tag Maria Magdalena gieng zu dem grab."

„Wer nu wölle meyen ger in dieser lieben zeit."

„Ain anefang in ewigkeit ist vns gegeben mit synnen."

Die Münchener Handschrift: Cod. germ. vom Jahre 1347 enthält die beiden Lieder:

„Wer hilft mir, daz ich den begrîfe, nach dem min herze sich verſent." (p. 50.)

„Nie wart gesungen süzer gesanc." (A. a. O. p. 68.)

In den „altdeutschen Blättern" II. p. 124 wird uns auch ein deutsches gottesdienstliches Lied aus dem 14. Jahrhundert mitgetheilt, als:

Jesu dulcis memoria.

Ihesu dulcis memoria,
dans uera cordis gaudia:
dulcis ihesu, pie ihesu, bone ihesu.

*) Vergl. Pez, Thes. Anecd. nov. Diss. isag. in Tom. II. —

**) Siehe: Wackernagel, „deutsches Kirchenlied."

Har gesu gat in paradis
er git den kivschen luten pris.
süeser gesu, milter ihesu, guter gesu.

Har gesus in der griphen lit:
nw weres wbeliernde cit.
sveser ihesu, milter ihesu, guter ihesu.

Harn gesu ist noch minnen we,
er gert der kivschen brvte me.
sveser ihesu, milter ihesu, guter ihesu.

Har gesvs clophet amme tor,
er gert der kivschen brvte cor.
Sveser ihesu, milter ihesu, guter ihesu.

Har gesus machet freiden vil,
er ist der sele ein seiten spil.
sveser ihesu, milter ihesu, guter ihesu.

Außer den vorstehenden deutschen Kirchengesängen sind aus dem 14. Jahrhundert noch zu erwähnen:

„Ave Maria, ain ros an alle Dorn."

„Himelriche, ich frowe mich din." (S.: „Altdeutsches Lesebuch von Wackernagel. p. 893.)

„Ich wil iorlvnc nvme sünden." (ibid. p. 894.)

„Wenet herze, wenet oagen." (ibid. p. 894.)

„O Starker got, all vnser not." (S.: „Anzeiger des Freih. v. Aufseß. I. p. 25.)

„Christus unse genade."

„Gott Vater, Herre Jesu Christ." (Jesu noster redemptio. — Uebers. v. Dietrich im 14. Jahrh.)

„O Licht heilige Dreifaltigkeit." (O lux beata trinitas.)

„Gottes Vaters Weisheit schon." (Patris sapientia.)

„Herodes du gottloser Feind." (Herodes Hostis impie. — Uebers. v. Dietrich.)

„Es muß erklingen überall." (Resonet in laudibus.)

„Dich Gott wir loben." (Te Deum laudamus.)

„Gegrüßt seyst du möres stern." (Ave maris stella.)

„Dem Erde, Meer und Himmel all." (Quem terra pontus aethera.)

„Mach mich mit Streichen verwundt." *)

u. m. a. Der wichtigste unter den deutschen Kirchengesängen des 14. Jahrh. ist das Osterlied von Conrad v. Queinfurt, Pfarrer zu Steinkirchen am Queis. († 1382.)

„Du lenze gut, des jâres tiurste quarte." ꝛc.

Vergl. Rambach's Anthologie I. p. 406.

Nicht zu vergessen sind auch die Verdienste, welche sich Joannes, genannt „der Mönch von Salzburg", um den Kirchengesang erworben und zwar durch Uebersetzungen, z. B.

„Lobe Sion deinen Heiland." (Lauda Sion salvatorem.)

„Kunig Christe aller ding." (Rex Christe factor omnium.)

„Ich grüß dich gerne." (Ave praeclara.)

„Christ, der du bist das lieht vnd der Tag." (Christe qui lux es et dies.)

„Ave lebendes Oblat." (Ave vivens hostia.)

„Lobt alle Zungen des erenreichen." (Pange lingua.)

S. §. 4. u. 5., und durch Dichtung deutscher geistl. Gesänge. Von ihm haben wir unter andern das alphabetische Marienlied:

„Ave, balsams creatur, du englische figur."

Weit günstiger als das 14. Jahrhundert für die Ent-

*) Diese vier letztgenannten Gesänge sind aus: Hortulus animae. 1500."

wicklung und Aufnahme deutscher Kirchengesänge war das fünfzehnte. Wir finden in diesem Säculum die deutschen geistl. Lieder schon ziemlich verbreitet und in mehreren Agenden von den Bischöfen vorgeschrieben. (S. §. 8.) Der erste und wichtigste unter den deutschen Kirchengesängen dieses Zeitraums, ein Lobgesang auf die allerseligste Jungfrau Maria:

„Ave morgensterne, irleuchte uns mildiglich."

wurde zwischen 1414—1423 gemacht. Er ist uns in einer Papierhandschrift, welche um diese Zeit Nicolaus v. Prosel*) schrieb und sich in der königlichen Universitäts-Bibliothek zu Breslau findet, aufbewahrt. In der eben genannten Handschrift befindet sich auch noch das Weihnachtslied:

„Der Himmelkönig ist geboren von einer reinen mait."

Einen vorzüglichen Dichter deutscher geistlicher Gesänge des 15. Jahrh. haben wir an Heinrich v. Loufenberg. Im Straßburger Cod. B. 121., eine Pp. H. des 15. Jahrh. sind von ihm mehrere Gesänge enthalten, unter welchen sich auch einige befinden, bei denen lateinische Wörter eingewebt sind. Loufenberg's Gesänge sind:

„Stand vf, du sünder, loß din clag." (A. a. O. Bl. 23 a.)
„Got ist geborn ze bethleen." (ibid. Bl. 39 b.)
„Ein lerer ruft vil lut vf hohen sinnen." (ibid. Bl. 47 a.)
„Es saff ein edli maget schon je hoher contemplation." (ibid. Bl. 50. vom Jahre 1430.)
„In einem krippfly lag ein kind." (ibid. Bl. 51.)
„Ach lieber herre ihesu christ, sid du ein kind gewesen bist." (Bl. 52 a.)
„Ich wölt, dz ich do heime wer." (Bl. 52 b.)

---

*) Vergl.: Hoffmann, Monatsschrift von und für Schlesien. 1829. p. 7387—51.

„Ich weiß ein stolze maget vin." (Bl. 54.)
„Bekenn nun alle welte schon." (Bl. 78 b.)
„Vs hohem rat vs vatters schos." (Bl. 79 a.)
„Glich als ein grüni wis gziert." (Bl. 84 a.)
„Kom her, erlöser volkes schar." (Bl. 95 b.)
„Verr von der sunne vfegang." (Bl. 96 a.)
„Ach Döchterlin, min sel gemeit." (Bl. 129 b.)
„Got Vatter in der trinitat." (Bl. 122 b. — Aus dem Jahre 1420.)
„Ave, bis gräst, du edler stam." (Bl. 146 b. — Vom Jahre 1438.)
„Ein kind ist geborn ze bethleen." (Bl. 156 a. — Vom Jahre 1439.)
„Puer natus ist vns gar schon." (Vom Jahre 1439.)
„Salue, bis grüst, sancta parens, der Engel gens."
„Ein Adler hoch han ich gehort." (Bl. 158 a.)
„Ave maris stella, bist grüst ein stern im meer." (Bl. 252.)

Vergl. Wackernagel, deutsches Kirchenlied.

Die beregte Straßburger Pp. H. enthält außer Loufenberg's Liedern noch mehrere andere, von denen aber die Verfasser nicht bekannt sind. Hieher gehören:

„Stand vf vnd sih ihesum vil rein." (V. J. 1422.)
„Es stot ein lind in himelrich."
„Elend der zit, vntrüw der welt."
„Vs dem väterlichen Hertzen ist er gebore."
„Wer lyden kan vnd dultig sin."
„Maria, küschi muter zart."
„Ich weiß ein vesti grosſ vnd klein."
„Ich wölt aller welt erwünschet han."

„Mir ist in diesen tagen ein andacht komen in."
„Ach, arme welt, du trügest mich."
„Ich weiß ein liplich engelspil."
„Kvm, helger geist, erfüll min hertz."
„Es taget minnecliche die sünn der gnaden vol."
„Ein verbum bonum vnd suaue sand dir got."
„Regina celi, terre et maris, du tuo mir diner hilfe schien."
„Maria, höchste creatur, du edle künginn der Natur."
(Vom Jahre 1443.)

Vergl. Wackernagel, deutsches Kirchenlied. Stuttgart. —

Die Pfullinger Handschrift auf der Stuttgarter öffentlichen Bibliothek: theol. et philos. Nr. 190 enthält ebenfalls mehrere deutsche geistliche Lieder dieses Jahrhunderts, als da sind:

„Wir wönt gegen dieser vasenacht."
„Gegen diser vasenacht wönd wir sin vol andocht."
„Woluff gon Bethleen behend mit hertz."
„Ein nüv geburt wünsch ich zwor."
„Den lipsten Herren den ich han."
„Ich weiß mir einen meyen."
„Ihesus, du süßer name."
„Ich solt mich leren loßen."
„Wer do wöll worlich geisten."
„Woluff im geist gon baden."
„Woluff von sünden schnelle."
„Es hat ein mönsch gotts huld verloren."

Vergleiche Wackernagel, deutsches Kirchenlied. — und: F. Weckherlin, Beiträge zur Geschichte altt. Sprache und Dichtkunst. Stuttgart 1811.

Auf der Berliner Königl. Bibliothek ist ein offenes Blatt

in klein Folio aus dem Anfang des 15. Jahrh., auf dem sich ein Lied von der Empfängniß Maria:

„Ir solt loben die reine meidt.“ —,

und ein Gesang von den sieben Worten Christi:

„Do Jhesus an dem creütze stund.“

befinden. — In B. J. Docen's Miscellaneen von 1809 werden auch zwei deutsche geistl. Gesänge:

„In des jares zirclikait.“ (In hoc anni circulo.)
„Ein kindlein ist geboren von einer reinen meidt.“

mitgetheilt. Ersterer stammt aus dem Jahre 1421, während letzterer, der aus einer Handschrift des 15. Jahrh. entlehnt ist, höchstwahrscheinlich der Mitte dieses Säculums angehört.

Im Jahre 1494 machte man: Unser lieben frawen rosenkrantz:

„O du allerheiligste künigin, empfahe daz allerhöfest wort.“

Von Sixtus Buxbaum finden wir in dem zu Tegernsee 1577 erschienenen Gesangbuche: Vnser lieben Frawen Psalter:

„Die schrift die gibt vns weis vnd lehr.“ —,

welcher 21 Strophen hat und aus dem Jahre 1500 stammt, wie dies die letzte Strophe besagt.

Hoffmann theilt uns in seiner Geschichte des deutschen Kirchengesanges p. 152—158, die drei Lieder:

„In dulci iubilo singhet ende weset vro.“
„Omnes nu laet ons gode loven.“
„Ave Maria, maghet pia.“

mit, welche er einer holländischen Pg. H. des 15. Jahrh. entnommen. Es wechseln bei diesen Gesängen lateinische Verse

und Wörter mit deutschen, wie in der sogenannten macaronischen Poesie. *)

Zu den deutschen Kirchenliedern des 15. Jahrhunderts gehören noch:

„Ez giengen drei frewlein also fruo." **)
„Nu frew dich liebe Christenheit, denn Christ hat vberwunden."
„Der Tag der ist so freudenreich." (Dies est laetitia.)
„Gott der Herr ein ewiger Gott, hat uns geben zehn Gebot."
„Kvm heiliger Geist, Herre got."
„Gott ward an ein Kreuz geschlan."
„Wir danken dir lieber Herre, der bitter Marter dein."
„Mein Zung erkling vnd frölich sing." (Pange lingua. Uebers. von 1494.)
„Also heilig ist der tag." (Salve festa dies.) ***)
„Gelobet seistu, Jesu Christ, daß du mensch geboren bist." †)

*) Vergl.: F. W. Genthe, Geschichte der Marcaronischen Poesie. Halle 1829.

**) Siehe: J. Görres altteutsche Volks- und Meisterlieder. Frankfurt 1817. p. 317. —

***) Joh. v. Spangenberg zählt dieses Lied in seiner „Auslegung zwölf christlicher Lobgesänge, Wittenberg 1545" zu den alten christlichen Leisen und Lobgesängen. Georg. Vuicelium nennt es in seinen Psaltes ecclesiasticus, Mentz 1550: „Gemeinen Mans Procesgesang." Auch in Leisentritt's Gsb. von 1567 wird das „Also heilig ist der tag." ꝛc. mitgetheilt. Das Kölner Gsb. von 1625 hat es p. 78 ebenfalls, jedoch sind hier noch zwei Strophen neuern Ursprungs.

†) Dieser Gesang besteht aus einer fünfzeiligen Strophe. Das 16. Jahrhundert hat fünf Strophen mehr aufzuweisen, welche in Leisentritt's Gsb. I. p. 18 zu lesen sind.

„Freu dich, du werte christenheit, got hat nun überwunden.“

„Christ ist erstanden wol von der marter allen.“

Vergl. Leisentritt's Gsb. I. 119. — Letzteres Lied wurde vom Volke 1519 bei Verona bei der Ankunft des Bischofs von Padua gesungen. S. **Presbyter Francisc. Luppati manu sua propria. Ex vol. XXXIII. vis. Ann. 1519. XI. Juli.**

Reich war dieses Säculum an Uebersetzungen lateinischer Hymnen. Bereits 1494 erschienen bei Knoblötzer in Heidelberg drei Bücher, worin lateinische Gesänge in die deutsche Sprache übergetragen waren:

1. „Hierinne stönd ettlich tewsch ymni oder lob gesange mit versen stücken vnd gesatzen von ettlichen dingen die do zu bereitung und betrachtung der baicht ainem yeden not seynd Darnach ettliche kurtz vnd vast nütze vermanungen. Gedruckt von Heinryco. knoblötzer zu Heidelberg Anno XCIIIj.“ (4. 22 Bl.)

In dieser Sammlung sind noch außer den Uebersetzungen vierzehn vom Verfasser neu gedichtete Lieder, die aber nicht sonderlich gediegen sind. Von den Uebersetzungen sagt der unbekannte Verfasser: „Item oft wird der rechte Sinn der Wort zerstört, wann man es allenthalben untersteht zu reimen, und darum das zu vermeiden, sind diese Gesänge nicht allenthalten mit Reimen gesetzt.“ — Ueber die neu hinzugefügten Lieder schreibt Riederer: „Sie sind zum Theil ziemlich lang, und darf man nichts Poetisches darinnen suchen. Ja, es fällt einem schwer, nur ein einziges durchzulesen, ohne durch die rauhe und harte Beschaffenheit verdrießlich gemacht zu werden.“ —

2. „Uslegunge der Hymbs nach der zitt des ganczen iares. mit iren herclerungen. vnd exponierungen. vast nützliche von latin zu tütsch.“ (4. — 78 Bl.)

3. „Ein vast notdurfftige materi, einem yeden menschen, der gern durch ein ware grüntlich bycht. flyssiglich zu dem hochwirdigen sacrament deß fronlychnams vnsers herren, ze schicken begeret.“ (4. 64 Bl.)

Auch finden wir in den seit 1474 in Mainz, Augsburg, Basel,*) Straßburg rc. gedruckten deutschen Plenarien viele deutsche Kirchengesänge, von denen bei den lateinischen Kirchengesängen bereits mehrere angeführt sind.

Im Anfang des 16. Jahrhunderts erschien auch zu Sygmundslust ein Buch mit Uebersetzungen lateinischer Gesänge, betitelt: „Hymnarius durch das. ganze Jar verteutscht nach gewöhnlicher weiß vnd Art zw singen, so yedlicher Hymnus gemacht ist. Got zu lob. er, vnd preyß. Vnnd vns Christe zu trost. Gedruckt zw Sygmundslust durch Josephe Piernsyeder: in Verlegung des Edle vnd Vestre Görgen Stockhs An Sannd Andreasabend nach der Geburt Christi unsers Sälygmachers ym: 1524 Jar säliglichen valent.“

Vergleichen wir das 15. Jahrhundert mit dem nächstfolgenden, so finden wir bald, daß in letzterm sich die deutschen Kirchengesänge wieder bedeutend vermehrt haben. In dem **Cod. Monac. germ. 808**, eine **Pp. H.** von 1505, sind mehrere neue deutsche geistliche Gesänge verzeichnet, als:

„Maria zart, von edler art, ein roß an allen dorren.“
„Es flog ain klains wolt fögelein auß himelsthrone.“

---

*) „Das Plenarinm oder Evangelybuoch: Summer und Winter teyl, durch dz ganz iar in einem jeden Sontag, von der zeyt vnd von den heiligen. Die Ordenung der Meß mit sampt irem Introit oder anfang. Gloria patri, Kyrie eleison. . . . . vmb mererst nuz willen der glaubhafftigen menschen, welche in diesem hinfließenden leben nit nützlicheres mögen überlesen. Nach der Geburt Christi MDXIII Gedruckt durch den fürsichtigen Adam petri von Langendorf Burger zu Basel.“ —

„O weishait gottes vaters zart.“
„Ich alter mensch pin träg und faul.“
„Ain junckfraw schön und außerwelt.“
„Den liebsten pülen den ich han, der ist in des himels trone.“

Die drei letzten von diesen Gesängen waren Umarbeitungen der weltlichen Lieder: „Graman dw vill dürrer Gaul.“ (4.) — „Ich weiß ein feines paure magetlein.“ (5.) — „Den liebsten püelen den ich han.“ (6). — Es wurden überhaupt in dieser Zeit viele weltliche Lieder in geistliche umgearbeitet. Hieher gehören:

Weltl. Lied: „Swmerzit, ich fröwe mich din.“
Umg. geistl. L.: „Himelriche, ich fröwe mich din.“
Weltl. L.: „Dat foehr ein fischerinne so ferne an einer see.“
Umg. geistl. L.: „Ich waiß mir ain fraw fischerinn die lebt in Ewigkeit.“
Weltl. L.: „Es wolt ein jäger jagen, wolt jagen in einem holtz.“
Umg. geistl. L.: „Es wolt gut Jäger jagen wol in des himels thron.“
Welt. L.: „Rosina, wo was dein gestalt.“
Umg. geistl. L.: „O Christe, wo war dein gestalt.“
Welt. L.: „Ach Jupiter, hetst du gewolt.“
Umg. geistl. L.: „O Got vater! du hast gewolt.“
Weltl. L.: „Isbruck, ich muss dich lassen.“
Umg. geistl. L.: „O Welt ich muß dich lassen.“
Weltl. L.: „Ich armes meidlein klag mich sehr.“
Umg. geistl. L.: „Jek arme Sünder klag my seer.“ u. v. a.

Vergl. Wackernagel, deutsches Kirchenlied. —

Gegen den Gebrauch solcher umgearbeiteter Gesänge

eiferte jedoch mit Recht*) die Kirchenbehörde. Schon Clemens v. Alexandrien (190) sagt: „Nur eine mit Würde der heiligen Religion vollkommen übereinstimmende Weise soll vorgetragen werden, aber keine weltliche Melodie, in der die Tragiker ihre Klagen und Schmerzen ausseufzen; nein! nur eine solche, welche mit ihren Tönen die Weihe des wahren christlichen Gemüths auszudrücken vermag. Nichts was einen theatralischen Charakter hat, dagegen Alles, was einen eingezogen, bußfertigen Sinn verkündet; denn wir müssen singen zur Ehre Gottes, vor dessen Angesicht wir uns hingestellt denken müssen. nicht aber, um das Wohlgefallen eitler Menschen zu erwerben." — Das Concil zu Augsburg (1567) bestimmt: „Beim Officium, namentlich beim Meßgesang soll der Chor der Art beschaffen sein, daß nicht so fast das Ohr, als das Herz an dem Gesange seine innerliche Befriedigung finde. . . Darum soll ein für allemal geboten sein, daß kein ausgelassenes Spiel das Volk in seiner Andacht störe; daß keine fremdartige und unwürdige Musik, die in weltlichen, schlechten Liedern besteht, dem so leicht entnervten Gefühle zu Hilfe und gleichsam entgegen komme, anstatt mit frommen Weisen, dem eigentlichen Zwecke nach, das Gefühl der Andacht zu wecken." — Und in Sterck Decrete vom 26. April 1842 heißt es Art. VIII.: „Wir untersagen auch ernstlich alle theatralischen, weltlichen und militairischen Gesänge oder Arien zu kirchlichen Zwecken." Vergl. die „Einleitung." —

Besonders zu erwähnen sind im 16. Jahrhundert die Dichtungen von Martin Millio, geistlicher Chorherr in Wengen

---

*) Vergl.: Drei Fragen über Gesangunterricht von K. Ludwig. Heiligenstadt bei F. Delion. 1844. p. 34—39.

zu Ulm. (1517.) Er lieferte uns die bekannte „Passio Christi." Die gediegensten aus diesen Gesängen sind:

„Gott in sein gemüet ewig beschloß."
„Nachdem den menschen, Cherubin mit schaden."
„Als Phase gott des herren kam."
„O Sünder, tracht mit fleiß."
„Ach mensch, wainent betracht."
„Grüest seyest du, angesicht Got vnsers erlösers."
„Jesus der her trug sein Creütz schwer auff den berg."
„Die künglich paner gend herfür."
„Als gott am Creütz starb."
„Nach dem vnd der tage mit der sonnen wage."

Siehe: Wackernagel, deutsches Kirchenlied. —

Mehrere deutsche geistliche Gesänge lieferte uns auch zu Anfang des 16. Säculums Joann Böschenstein, nämlich:

„Got ewig ist, on endes frist."
„Mit lust so wil ich singen."
„Vil laut so rufft ein lerer auß."

Adam v. Fuld lieferte uns den deutschen Kirchengesang:

„Ach hilf mich Leid und sehnlich Klag."

Von Hieronymus aus Sumereauwe erschienen auch zwei deutsche geistliche Lieder, welche Koch (Compend. II. 12.) anführt unter dem Titel:

„Von maria reiner empfang. Würzburg. 1503.
„Ein Salue regina jn ein Carmen gemacht vnd mit bewerten schriften gezirt vnd erleucht. Würzburg. 1504."

Im Jahre 1500 erschien

„Ein hübsch lied von sant katarinen leben. In dem muscat bluyten don. Straßburg durch Martin flach."

Einige Jahre später finden wir ein:

„Salus animae, Gedruckt und geendet in der Kaiserlichen Stat Nürnberg durch Hieronymum Holtzel. Nürnberg 1503.“

in dem sich die beiden Gesänge:

„Die muter stund vol leid vnd schmertzen.“

„Christ, der du bist das licht vnd tag.“

befinden. Hieran schließen sich die „Historien von sant Vrselen ind den Eylff Thausent junffrauwen. Coellen. 1511.“ —

Im Jahre 1514 wurde auch das Pfingstlied: „Kum heiliger geist, herre got“ schon im Baseler Plenarium auf dem 8. Bl. unter einem Scheuffelin'schen Holzschnitte, die Ausgießung des heiligen Geistes darstellend, abgedruckt.

Ins 16. Jahrhundert gehören noch außer vielen andern die deutschen Kirchengesänge:

„Dich frau vom Himmel ruf ich an.“

„Gott der Vater wohn uns bei.“

„Maria muter und magd.“

„Ein kindelein so löbelich.“

Die Kirchengesänge in deutscher Sprache mehrten sich mit jedem Jahre. Besonders in dem 18. und 19. Jahrhundert ist ihre Zahl bedeutend gestiegen. Was die Form dieser Lieder anlangt, so sind sie den ältern, bei denen man noch eine mangelhafte Sprachausbildung gewahrt, vorzuziehen; in Betreff des Gehaltes stellt sich jedoch vielfach heraus, daß die Gesänge der Neuzeit hintan stehen. Vergl. Bone's Cantate.

§. 8.

Ueber den Gebrauch der lateinischen und deutschen Kirchengesänge.

„Die Worte, welche gesungen werden, müssen immer mit dem Offizium übereinstimmen, und entweder aus dem Missale, aus dem Brevier, oder aus der heil. Schrift entnommen sein. Selten bediene man sich der Muttersprache.
Cardinal-Erzbischof Sterck. Art. 3. 1842.

Den liturgischen Gesang in der katholischen Kirche leiteten bereits seit den ersten christlichen Jahrhunderten eigens dazu bestellte Sänger, die meistentheils Cleriker waren. Außer ihnen durfte sich Niemand an dem Kirchengesange betheiligen. So verordnete die Synode von Laodicea (364) im 15. Can. ausdrücklich, daß Niemand in der Kirche vorsingen soll, als die dazu bestimmten und zur Geistlichkeit gehörenden Sänger, welche den erhöhten Platz besteigen und aus Kirchenbüchern vorzusingen pflegen.

Nicht ohne Grund wurde das Volk vom liturgischen Gesange ausgeschlossen. Die katholische Kirche wollte nämlich einen reinen, den gottesdienstlichen Handlungen entsprechenden Gesang haben, was aber nicht gut erzielt werden konnte, so lange das im Gesange unkundige Volk daran Theil nahm. Die Männer beobachteten, wie Hieronymus sagt, im Gesange weder Rhythmus noch körperlichen Anstand, (s. **Chrysost. Hom. I. in Es.**) und die Frauenzimmer zierten ihn mit solchen Reizen und Annehmlichkeiten aus, daß er sich mehr für die Schaubühne, als für das Gotteshaus schickte. Vergl. **Isidorius Geluriota ep. 90. lib. I.**

Zuerst wurde das weibliche Geschlecht von den Vigilien ausgeschlossen, da es sich hier beim Gesange mehrerer sündhafter Vergehungen schuldig gemacht hatte. Das **Concilium Eliberitanum** im 4. Jahrhundert befiehlt deßhalb: „Das Weib schweig ein der Kirche." —

Oft lagen jedoch auch andere Beweggründe vor, weßhalb das Frauenzimmer vom Kirchengesange ausgeschlossen wurde. So duldete Cyrillus, Bischof von Jerusalem († 386), nicht daß sich das weibliche Geschlecht am kirchlichen Gesange betheiligen durfte, weil der heilige Paulus **I. Cor. 14. 34.** gesagt: „Die Weiber sollen in den Versammlungen schweigen, denn es ist ihnen nicht gestattet zu reden." Hiergegen eiferte jedoch schon St. Ambrosius. In seiner Vorrede zur Erklärung des ersten Psalms (**Op. T. I. p. 740.**) schreibt er: Der Apostel befiehlt zwar, daß das Frauenzimmer in der Kirche schweigen soll; aber die Psalmen singen sie sehr gut. Zum Psalmensingen ist jedes Alter, jedes Geschlecht geschickt. Die Alten legen beim Singen derselben ihre Strenge und Ernsthaftigkeit ab, und Jünglinge und Mädchen singen ohne Gefahr mit ihren süßen und biegsamen Stimmen. Psalmen können Könige und Kaiser singen, wie das Volk." —

Seit Ambrosius durfte das Volk wieder einigen Theil am Gesange nehmen. Die Gesänge der Gemeine erstreckten sich jedoch nur anfänglich auf die Acclamations- und Erwiederungsformeln: „**Amen.**" — „**Alleluja.**" — „**Kyrie eleison**" und „**Christe eleison**" Letzteres wurde oft dreihundertmal wiederholt. So sang das Volk am Feste Maria Himmelfahrt auf dem Laurentiusberge **100 Kyrie eleison**, dann **100 Christe eleison** und hierauf wieder **100 Kyrie eleison.**

Das **Kyrie** war der gewöhnlichste Gesang des Volkes sowohl bei liturgischen, als nicht liturgischen Andachten, was

uns mehrfach Zeugnisse bekunden. So lesen wir im Buche: „Von den Wundern der heiligen Berlendis*) c. 2," daß bei einer stattgehabten Feierlichkeit alle versammelten Geistlichen einen Hymnus anstimmten, während vom Volke Kyrieles gesungen wurde. — Bei der Erhebung der Gebeine des heiligen Wunibaldi († d. 18. Okt. 761) durch seinen Bruder, den Bischof Willebald im Jahre 777 sangen die versammelten Mönche Psalmen, das Volk aber nur sein Kyrie.**) — Im 6. Buche der Kapitularien Caroli M. und Ludwig P., gesammelt von Ansegisus und Benedictus Levita, wird Cap. 205, wo von der Feier des Sonntags die Rede ist, befohlen: „Die Christen sollen zu der Vesper und zu den Metten kommen, und alle ihr Kyrie eleison, sowohl beim Her-, als Heimgange singen."***) — Im 197 Cap. des 6. Buches der erwähnten Capitularien heißt es: „Bei den Leichenbegängnissen sollen alle heidnischen Gebräuche aufhören. Jeder soll hingegen, wie es sich einem Christen geziemt, mit andächtigem Sinne und trauerndem Herzen für die Seele des Entschlafenen Gottes Barmherzigkeit anflehen. Wer keine Psalmen weiß, soll mit lauter Stimme Kyrie eleison und Christe eleison anstimmen, wobei die Männer beginnen, die Weiber erwiedern können." — Da die Ueberreste des heiligen Liborius von Mans in Frankreich im Jahre 836 nach Paderborn gebracht wurden, stimmte die dasige Geistlichkeit zum Lobe Gottes und der Heiligen

*) Die heilige Berlendis starb im 7. Jahrhundert zu Merbeck in Brabant.

**) Siehe: Vita Wunebaldi in Canisii Lect. ant. ad. Bas. T. II. P. I. p. 133.

***) Vergl. Cap. Karol. M. et Ludovici Pii ap. Baluzium T. I. col. 958. — Cap. Herardi ap. Baluz. T. I. p. 1288.

lateinische Hymnen an, das Volk aber nur Kyrie eleison. (S. Acta Sanct. Jul. T. V. p. 424.) rc. *)

Diesen einfachen aber bedeutungsvollen Ruf: „Kyrie eleison" und „Christe eleison" brachten römische Mönche aus Italien, wohin er sich durch griechische Christen verpflanzt hatte, auch nach Deutschland. Die heidnischen Deutschen und die unter ihnen wohnenden Slaven hatten gegen die lateinische Sprache wahren Widerwillen. Die Missionäre konnten ihnen also nichts Bedeutungsvolleres und Beziehungsreicheres geben. Lange Zeit mußten sich die christlichen Deutschen hiemit begnügen, da Gesänge in der Muttersprache nicht gestattet wurden. (S. §. 7.) Beim liturgischen Gottesdienste dürfen zufolge der überall eingeführten und vorgeschriebenen römischen Liturgie nur lateinische Gesänge gebraucht werden. Die Charta visitatoria et instructio pro clericis et parochis. 1604 **) bestimmt ausdrücklich: „Es sollen die Pfarrer während der Messe keine deutschen Gesänge, auch wenn sie katholische sind — von ketzerischen kann nun gar nicht einmal die Rede sein — singen lassen." Beipflichtend sagen die Decreta concilii Baltimorensis vom April 1837 p. 140. Decret VIII.: „Damit Alles in Ordnung zugehe, und die feierlichen Gebräuche der Kirche rein erhalten werden, ermahnen wir die Kirchenrectoren (Pfarrer), daß sie fleißig darüber wachen, daß die eingeschlichenen Mißbräuche, welche beim Kirchengesange bei uns vorkommen, abgestellt werden. Darum haben sie Sorge dafür zu tragen, daß

*) Vergleiche noch: „Dithmari Chron., ed. Wagner p. 40, 78 et 128." — „Rupertus Tuitiensis, Acta Sanct. Mart. T. II. p. 840." — „M. Gerbert de cant. et musc. sac. T. I. p. 550."

**) Vom Erzbischof Johann Adam zu Mainz. Vergl. Wolf, Geschichte des deutschen Kirchengesanges im Eichsfelde. Göttingen 1815. p. 57.

dem hochheiligen Meßopfer und den andern Gottesdiensten die Musik diene, nicht aber, daß der Gottesdienst der Musik diene. Die Pfarrer werden wohl wissen, daß nach dem Ritus der Kirche, bei der feierlichen Messe und Vesper keine Gesänge in der Muttersprache dürfen gesungen werden." — Die zweite Diöcesansynode von Philadelphia vom Jahre 1842 den 22. Mai beruft sich hierauf und schärft dieses aufgeführte VIII. Decret besonders ein. Auch in der Instruction pastorale de Monsg. Parisis, eveque de Langres. Brüssel 1846 heißt es: p. 67 §. VIII. des Cantiques: „Da die Kirche im Occident die lateinische Sprache allein für den öffentlichen Cultus adoptirt hat, so ist es nie erlaubt Gesänge in der Muttersprache statt lateinisch zu singen, so fromm und vollkommen sie auch sonst sein mögen. Man hat sich daher nach den von uns eben angegebenen Regeln strenge zu richten, nach welchen wir ausdrücklich den Gesang in der Muttersprache verbieten, nämlich während des Hochamts, der Vesper und dem salut du tres — saint Sacrament und bei allen liturgischen Officien."

Bei dem liturgischen Gottesdienste wurden darum auch anfänglich in Deutschland nur lateinische Lieder gesungen. Um aber auch dem Wunsche des Volkes zu genügen, gestattete die Kirche bereits im 15. Jahrhundert nach der Elevation, wo in der Liturgie kein Gesang vorgeschrieben ist, ein deutsches Lied, und wurde so der lateinische Choral nicht verdrängt. —

Als sich später ein Mangel an erfahrenen Sängern einstellte, erlaubte die Kirche nothgedrungen einstweilen deutsche Lieder für die schwierigsten lateinischen Gesänge, wie z. B. des Gradual's. In denen Kirchen, wo es gänzlich an Sängern gebrach, durfte durchgängig beim liturgischen Gottesdienste deutsch gesungen werden, aber nur so lange, bis man Sänger gebildet hat, die den liturgischen Gesang ausführen können.

Zuerst gestattete die Synode zu Schwerin 1492 ein deutsches geistliches Lied während der heiligen Messe. Dann aber sagt die Breslauer Synode von 1592: „Nach der Epistel kann der Vorsänger mit der ganzen Gemeine ein geistliches, bei ihnen übliches Lied statt des Gradual's singen. Nach der Elevation der heiligen Hostie, welche das Volk anbeten muß, kann ein anderer Gesang in der Muttersprache gesungen werden. In andern Kirchen, wo der Gebrauch ein deutsches Lied zu singen, noch nicht besteht, soll dieser Gebrauch unverändert bestehen bleiben. Wir ermahnen auch sogar noch die Pfarrer, daß sie in den Landkirchen wo Lehrer und Schüler sind, die deutschen Lieder ferner nicht mehr singen lassen während der heiligen Messe, sondern die Gewohnheit einführen, das ganze Officium bei den Messen lateinisch zu singen." Vergl. Gerbert de cant. T. II. p. 199—200. — In der Mainzer Verordnung*) heißt es gleichfalls: „Demnach der hochwürdigste Fürst und Herr Herr Johann Philipp, des heiligen Stuels zu Mainz Erzbischove, des heiligen Römischen Reichs durch Germanien Ertz-Kantzler und Churfürstl. Bischov zu Würtzburg und Hertzog zu Franken Unser gnädigster Herr rc Crafft tragenden Ertzbischöflichen Ambt billig sorgfältig seynd, auf alle Mittel und Weg gedencken, wie das Lob und die Ehre Gottes, auch seiner würdigsten hochgebenedeyten Mutter und lieben Heiligen, befürdert und die Jugend neben der gantzen Gemeind, zu allem gottgefälligen Wandel und auferbawlichen Tugendsamen Leben aufgemundert und unterwiesen werden möge. Also haben auch zu solchen End höchstgedachte Ihre Churfürstliche Gnaden die gnädigst befehlende

---

*) Das Original dieser Verordnung liegt im Archiv des Bischöfl. Geistl. Commissariat's zu Heiligenstadt a. d. Eichsfelde. —

Verordnung gethan, daß in's künfftig an allen und jeden dero Ertzbisthumb Maynz angehörigen und unterworffenen Orten underm Ambt der heiligen Meß, bei den Predigen, Kinderlehren, Processionen und andern Gottesdiensten die in Truck gegebenen Sonn- und Feiertägliche Evangelia, Epistel und Gesäng, neben andern approbirten Christlichen Catholischen Liedern gebraucht und gesungen werden sollen, und wird solchen nach hiermit in Crafft dieses und in dero Namen von deroselben Vicariat ernstlich anbefohlen, daß zuvorderist und vor allen Dingen die Pfarrherrn, Seelsorger und Prediger an guter Unterrichtung nichts ermangeln lassen, zumahlen aber ihre Predigen und Vermahnen auß dem Wort Gottes und den heiligen Kirchenlehrern nehmen, keine ungewisse Historien oder Exempel anziehen, und über eine halbe oder drey viertel Stund die Sermon umb den geistlichen Gesang auch dabei etwas statt zu geben, mit verlängern sollen. So sollen auch wie vor alters bräuchlich in den Kirchen oder Chor (wo dieselbe seynd) die Schulmeister mit den Schülern voran stehen, dann außer dem Chor die Männer und Junge Gesellen absonderlich und allein auff einer: die Mägdlein und Weiber auf der andern Seite ihren Stand haben und halten. In denen Städten Flecken und Dörffern, in welchen neben den Schulmeistern etliche Sänger oder des Chorals erfahrene Nachbarn seynd und bei dem Ambt der heiligen Meß neben andern auch jedesmal das **Gradual** und **Offertoria** mit: sondern allein die gemeine Gesang, als das **Kyrie eleison**, **Gloria in excelsis**, **Credo**, **Sanctus** und **Agnus Dei** singen kann, sollen nach der Epistel, anstatt des **Gradual's** unter dem **Offertorio** und unter (nach) der **Elevation** Christliche Catholische Teutsche Gesänge gesungen werden. In denen Orten aber wo der Schulmeister keine Sänger oder Choralisten hat und die heilige Meß nur

gelesen wird, soll man unter derselben vom Anfang bis zum Ende dergleichen teutsche Gesäng sich gebrauchen. So sollen auch, wo erfahrene Schulmeister seynd, dieselben sich befleißen die Jugend die newe in Truck gegebene Sonn- und Feiertägige reymenweis verfaßte heilige Evangelia und Epistel und andere beigedruckte Gesäng die Wochen durch in den Schulen uud auf die Sonntag nach der Kinderlehr zu lehren, damit die Schuel- und Pfarrkinder, sowohl dieselbe als andere beigetruckte Lehrstück nach und nach begreifen und auswendig lernen, auch bei Anhörung der Predig vor derselben das heilig Evangelium und nach deren Vollendung die Epistel singen mögen. Wo man aber obgemelte Evangelia und Epistel noch nit hat oder nit lernen kann, soll man vor und nach andere Teutsche Christliche Catholische approbirte Gesäng der Zeit nach Wechselweiß gebrauchen. Gleicher massen soll man nach der Kinderlehre und nach der Vesper (wo dieselben gehalten werden können), dieser Gesäng und Abwechselung sich bedienen. Und sollen in den volckreichen Gegenden, nach Gelegenheit drey Chor gehalten und einer nemblich der Schulmeister mit den Schülern und Schulkindern das erste Gesetz, dann die Junge Gesellen und Männer das andere, darnach die Weiber und Mägdlein das dritte und also fort ein Gesetz umb das andere singen. In geringen Gemeinden aber können nur zwei Chor gehalten werden oder alle mit einander singen. Und dieses alles wie obgemelt, zu Lob des allgütigsten Gottes und seines allerheiligsten Namens, auch seiner glorwürdigen Mutter und lieben heiligen Ehr, zur Auffmunter: und Unterweisung der Jugend und zur Lehr, Aufferbawung und Trost der gantzen christlichen Gemeind, Und ist dessen zu Urkund höchstgedachter Ihrer Churfürstlichen Gnaden Churfürstl. Mayntzisch Vicariat

Insiegel hierunter aufgedruckt worden. So geben Mayntz den 28. Juni. 1656." *) —

Die Synode zu Münster (1662) zeugt deutlich, daß nur wegen Mangel an Sängern deutscher Kirchengesang beim liturgischen Gottesdienste gestattet worden ist, indem sie sagt: „Da wo deutsche Gesänge wegen Mangel an Priestern oder qualifizirten Personen — mit Unterschied zuzulassen sind, singe man nichts, was nach Lutherthum riecht, sondern....," — also nur nothgedrungen bis zur Zeit, wo man gebildete Sänger hat. Auch der Cardinal-Erzbischof Sterekx von Mecheln will in seinem Decret über Kirchengesang vom 26. April 1842 art. III., daß man nur höchst selten den Gesang in der Muttersprache erlaube. **) Selbst in der Vorrede zum Trier'schen Diöcesan-Gesangbuche vom Jahre 1846 heißt es: „Schließlich bemerken wir, daß durch die Herausgabe dieses Gesang- und Gebetbuches keineswegs der ehrwürdige lateinische Choralgesang verdrängt, oder auch nur beeinträchtigt werden soll; vielmehr erwarten wir, daß die Wiedereinführung der ältern deutschen Kirchenlieder und ihrer choralähnlichen Melodien den Sinn für jenen ursprünglichen Kirchengesang, der in seiner Großartigkeit noch unübertroffen ist, wieder wecken und einen bessern Vortrag desselben vorbereiten werde."

Aus den angeführten kirchlichen Verordnungen ergeht hinreichend, daß nur eigentlich lateinische Gesänge beim liturgischen Gottesdienste gebraucht werden sollen. Bei nicht liturgischen Andachten hat jedoch die Kirche von jeher gern den

---

*) Diese Verordnung wurde größtentheils 1670 in der erneuerten Kirchenordnung wiederholt.

**) Vergl. Janßens wahre Grundregeln 2c. von Smeddink. Mainz bei Schott's Söhnen. p. 286. —

Gesang in der Muttersprache gehört, wie außer den bereits erwähnten Aussprüchen der Synoden 2c. noch mehrere andere darthun. In der obgenannten Charta visitatoria heißt es noch: „Vor und nach der Predigt gestatten wir deutschen Kirchengesang, dann aber hauptsächlich solche, welche aus dem Katechismus bekannt sind z. B. das Gebet des Herrn, der englische Gruß, das apostolische Glaubensbekenntniß, die zehn Gebote." — „... Nach dem Officium hingegen," sagt die gleichfalls schon angeführte Instruct. past. de Monsg. Parisis. „vor und nach der Predigt, vor und nach dem Rosenkranz, bei den Bruderschafts-Andachten, bei allen Uebungen und Andachten, welche zwar in der Kirche gehalten werden, aber nicht zur heiligen Liturgie gehören, ist es nicht allein erlaubt, sondern gut und lobenswerth und nützlich, Gesänge zu singen, welche alle Umstehenden verstehen." —

Auch in verschiedenen Agenden wurden deutsche Kirchengesänge vorgeschrieben. So verordnet Rudolph II., Bischof der Bisthümer Würzburg und Bamburg in seiner Agende von 1482 bei der Auferstehungsfeier: „.... wenn das vollendet ist, werde begonnen Victimae paschali laudes immolent christiani nebst dem deutschen Liede: Christ ist erstanden." Diese Verordnung wurde vom Bischof Friedrich im Jahre 1564 für die Würzburger Diöcese erneuert. — In der Breslauer Agende von 1496 wird bei der Osterceremonie befohlen: „.... darauf wird hinzugefügt die Antiphone: Surexit dominus de sepultura, welche dreimal gesungen wird und immer lauter, dann wird gesungen die Prose Victimae paschali ganz aus und: „Christ ist erstanden." — Das Ordinarium inclitae eccl. Swerinensis aus dem Jahre 1519 gebietet, daß das Volk bei den Feierlichkeiten des Christfestes das Lied „Ghelavet systu Jesu Christ" singen soll. — In der zu Ingolstadt 1629

gedruckten Pastoral wird p. 359 den Geistlichen befohlen bei der Auferstehungsfeier das Lied: „Christ ist erstanden" entweder wechselsweise zwischen den Strophen des lateinischen Gesanges: „Victimae paschali" oder gleich darauf vom Volke singen zu lassen. Auch in der unter dem Bischof Ernst 1587 zu Ingolstadt erschienenen Bamberger Agende wird p. 597 dasselbe bestimmt. Aehnliche Verordnungen wurden im Laufe der Zeit in allen Bisthümern gegeben.

Deutsche Kirchengesänge wurden anfänglich nur für die höchsten Feste gemacht und bei den Festceremonien gesungen. So war in den Stiftskirchen gebräuchlich, eine kleine Bildsäule unsers Erlösers am Himmelfahrtstage in die Höhe zu ziehen, um dadurch die Auffahrt Christi dem Volke anschaulicher vorzustellen. Bei dieser Ceremonie sang man: „Christ fuhr gen Himmel." ꝛc.*) — Am Pfingstfeste pflegte man eine lebendige oder auch nur eine hölzerne Taube hinabfliegen zu lassen und bei dieser Ceremonie zu singen: „Nun bitten wir den heiligen Geist." Vergl. Manuale eccl. Arch. Mog. Loth. Franc. Archiep. p. 139. —

Deutlichen Aufschluß über den wirklichen Gebrauch deutscher Kirchengesänge an den verschiedenen hohen Festen gibt uns der „Psaltes ecclesiasticus" durch Georgium Vuicelium St. Victor bei Mentz 1550." Bei dem heiligen Weihnachtsfeste heißt es da (p. 55.): „Sonderlich wird an diesem sehr großen Fest, der kurtze Sequenz gesungen, Grates genent, vnd darauff vnsere Alten sungen: GElobet seystu, Ihesu Christ ꝛc." — Beim Charfreitage: „Nu in's new Testament ward gesungen: Gott ward an ein Creutz geschlan." ꝛc. (p. 106.)

---

*) Vergl, Manuale ecclesiast. pro Archidiocesi Mogunt. Lotharii Franc. Archiep. p. 139.

Ostern (p. 100.): „Vnter diesem vntaddelichen gesange, pflegt der Lay deutsch zu antworten: EJn Königin in dem Himel" ꝛc. — Item vnsere lieben Vorfaren haben auch auff deudsch also gesungen: FRewet euch, alle Christenheit" ꝛc. Osterlich Matutin (p. 97.): „hie iubiliert die gantze Kirche mit schallender hoher stim, vnd vnsäglicher freud: „Christ ist erstanden." ꝛc. — Himmelfahrt Christi (p. 108.) „Gemeiner Laygesang auff dis here Fest: Christ fure zu Himel." ꝛc. — Hohes Pfingstfest (p. 112.): „Hir singt die gantze Kirche: Nu bitten wir den heiligen Geist" ꝛc. — Fest der allerheiligsten Dreiheit Gottes (p. 115): „Vnter der Prosen dieses Fests, wird vom Volck deudsch gesungen: DEs helffen vns die Namen drey." ꝛc. —

Auch bei Bittgängen und Wallfahrten bediente man sich schon vor Alters der deutschen Gesänge. Joann Busch, Prior zu Sulta bei Hildesheim beschreibt in seinem „Liber reformationis monasteriorum Saxoniae 1473 l. 3. c. 17" die Bittfahrt, welche alljährlich im Kloster Neuwerk bei Halle gehalten wurde: „Das Kloster der seligen Maria und des heiligen Alexander im Neuwerk bei Halle ist berühmt genug, es hat ein Archidiaconat von beinahe elf Meilen im Umfange, acht Städte, mehrere Dörfer, bis auf 20,000 Seelen. Daselbst pflegt der Probst mit dem Convente und den Brüdern feierliche Kirchfahrten und Bittgänge anzustellen. Am Palmsonntage geht er selbst mit seinem Convente außerhalb des Kirchhofs in's Feld zwischen der Stadt und dem Kloster; dann kommt ihm das Volk aus drei Pfarrkirchen, Männer und Weiber entgegen, und er darf ihnen nur an diesem Orte die Palmen weihen und die Kirchfahrt halten. Der Erzbischof von Magdeburg wohnte einmal zu meiner Zeit dieser Kirchfahrt mit bei, und ich, der damals Probst daselbst war, geißelte

den kreuztragenden Pfarrer und hielt daselbst das Amt. Ferner an unsers Herrn Himmelfahrt, dann geht der Propst mit dem Convente in dasselbe Feld hinaus, alle in seidene Kutten gehüllt und den Leib in Gold- und Silberwerk. Vor sich her läßt er einen goldenen Sessel tragen mit seidenem Teppich und seidenem Kissen gedeckt, den die Träger während des Tragens hoch empor über ihr Haupt halten. Wenn sie nun den bestimmten Ort erreicht haben, so setzt der Propst sich darauf und alle Brüder stehen zu den Seiten vor ihm mit Kerzen und Fahnen, während die Ministri das Plenarium und die Reliquien vor sich hertragen. Dann kommt ihm in jedes Feld die ganze Stadt entgegen und die Brüder und die Geistlichen singen: Salve festa dies. — Victimae paschali und ähnliches, worauf das Volk immer nach jeder einzelnen Strophe durch Absingung passender Gesänge und deutscher Lieder antworten. Dann erhebt sich der Propst und folgt der Procession und hinter ihm alles Volk bis in die Kirche. Da setzte sich der Propst beim Taufsteine nieder und stimmte das Lied an: Sedit Angelus, worauf die Anwesenden ihre deutschen Lieder fortsetzten." Vergl. Leibnitz T. II. Script. rer. Bruns. vic. p. 500. —

In der Bittwoche und auf Marcustag sang man wie noch jetzt an einigen Orten gebräuchlich, die Litaney von allen Heiligen in deutscher Sprache. Auch für die Procession am Fronleichnamsfeste gebrauchte man wohl Gesänge in der Muttersprache. Vergl. Manuale eccl. pro. Arch. p. 285 et 315. — Die ältern Gesangbücher theilen uns schon mehrere deutsche Lieder mit, welche bei Bittgängen rc. gesungen wurden. In dem Psaltes eccl. von G. Vuicelium 1550 wird p. 99. der deutsche Gesang: „Also heilig ist der Tag." rc. des „Gemeinen Mans Procesgesang" genannt. Ferner heißt es

p. 105: „Die kleine Litaney, genent die Kreutzwochen. Vnsere lieben Vorfaren sungen in dieser Bittfart vnter andern diese gesenge. Erstlich die zehn Gebote Gottes: Gott der HEr, ein ewiger Gott." 2c. — Auch in den M. Vehe'schen Gsb.*) heißt es p. 47: „Ein Litaney ztr zeyt der Bitfarten vff den tag Marci, vnd in der Creuzwochen: Gott der vatter won vns bey." 2c. — Und ferner heißt es darin: „Ein Bitlied zusingen zur zeyt der Bittfartten ym anfang der procession: In Gottes namen fahren wir." 2c. —

Besonders gern bediente man sich des deutschen Gesanges vor und nach der Predigt. Diesen Gebrauch finden wir im 15. Jahrhundert vom Pfarrer Florentius Diel zu Mainz (1491) in seinem Aufsatze: „Ueber die Gebräuche der Mainzer Kirche" bestätigt. „Vor und nach der Predigt," heißt es da, „wird die Sonntage von Ostern bis zur Himmelfahrt Christi dreimal der Gesang: Christ ist erstanden von den Predigern angefangen und vom Volke fortgesetzt."**) — Auch Heinrich Bebeli erwähnt, daß man bereits 1506 im Schwäbischen bei der Predigt das Lied: „Christ ist erstanden" gesungen habe. Bebeli facet l. I. p. 5. — In den übrigen Festzeiten sang das Volk auch andere Gesänge bei der Predigt. Das M. Vehe'sche Gsb. theilt uns deren mehrere mit, als: „Vff den heyligen Pfingsttag vor der Predig: NV bitten wir den heiligen geyst" 2c. (Bl. 53.) — „Vff den heylig Pfingsttag nach der Predig: KOm heyliger Geyst, Herre Gott" 2c. (Bl. 45.) — „Vff die heyligen tag nach der Predig: ICh glaubin got den vatter mein." 2c. (Bl. 7.) —

---

*) „Ein New Gesangbüchlin Geystl. Lieder, Leipzigk. 1537 durch Michael Vehe. —

**) Siehe: Severus l. c. p. 126.

Bei kirchlichen Andachten wurden also bereits im 15. Jahrh. deutsche Gesänge gebraucht. Hierauf deutet ebenfalls Flacius Illyrius in der Vorrede zu seinem „Otfried. Basel 1571" hin, wo er sagt: „.... Hierzu nämlich anzuzeigen, daß die Religion und Wesen der Kirchen besser gestanden sei, mag auch gehören, daß in den deutschen Kirchen noch ettliche uralte deutsche Gesänge in Muttersprach in der Gemeine stets gesungen worden sein, als da sind: der Glaub, Ein kindelein so lobelich, Christus ist erstanden, Christus fur gen Himmel, Nun bitten wir den heiligen geist...." — Wenn nun zuweilen protestantischer Seits die Behauptung aufgestellt wird, vor der Reformation sei bei den Katholiken kein deutscher Kirchengesang gebräuchlich gewesen,*) so beruht solches auf einer Unkenntniß der katholischen Kirche. Man hat, wie aus dem Erwähnten ergeht, lang vor Luther beim katholischen Gottesdienste deutsch gesungen. Er selbst hat ja der katholischen Kirche deutsche Gesänge entnommen. In seinen „Begrebnisgesängen" aus dem Jahre 1542 heißt es in dieser Beziehung: „Zv dem haben wir auch, zum guten Exempel, die schönen Musica, oder gesenge, so im Babstumb, in Vigilien, Seelenmessen und begrebnisen gebraucht sind, genommen, der etliche in dis büchlein drücken lassen, und wollen mit der zeit der selben mehr nemen." Ebenso sagt Melanchton in der Apologie der Augsburgischen Confession: „Dieser Gebrauch ist allzeit für löblich gehalten worden in der Kirche. Denn wiewohl an etlichen Orten mehr, an etllichen Orten weniger teutsche Gesänge gesungen worden, so hat doch in allen

---

*) Welches Dr. Hölscher, in seinem trefflichen Werke „das deutsche Kirchenlied vor der Reformation" Münster, bei Regensberg, 1848, gründlich widerlegt; Vergl. S. 110.

Kirchen je das Volk etwas teutsch gesungen, darum ist's so neu nicht." —

Auch bei nicht kirchlichen Andachten wurden zum Lobe Gottes christliche deutsche Lieder gesungen." So erzählt J. Busch, Prior zu Sulta, in den „Denkwürdigkeiten seines Lebens" (Liber reformat. monast. Sax. 1473), daß ihn der Markgraf Friedrich II. von Brandenburg zur Feier des Osterfestes nach Giebichenstein bei Halle eingeladen habe. Lib. III. c. 43 heißt es nun: „Als wir in's Schloß (Giebichenstein) zum Hof gelangt waren, rief mir der Markgraf von Brandenburg zu und sprach: Herr Propst, seid willkommen! Kommt zum Wasser und laßt euch waschen auf das Mittagsmahl. Als wir alle gewaschen waren, sangen sie sämmtlich im ganzen Hofe mit lauter Stimme das deutsche Osterlied:

Christus ist uf erstanden
von des todes banden.
des sollen wir alle fro sein,
got wil unser trost sein.
Kyrieleison.

Nachdem man das dreimal gesungen hatte, schickte man sich an zu Tische zu gehen." Vergl. Leibnitii Script. Rer. Bruns. T. II. —

§. 9.

Von der Verbesserung und Beförderung der Musik und des Gesanges.

„Siehe wohl zu, daß du, was du mit dem Munde singest, auch im Herzen glaubest, und was du im Herzen für wahr hältst, auch durch Worte an den Tag legest." So sprach einst der Priester, wenn er den Psalmisten zu singen beauftragte.
Conc. Carthag. IV. a. 398. Coll. Conc. Harduini T. I. p. 979.

Die Christen konnten, wie bereits §. 6. erwähnt wurde, in den ersten Zeiten der Stiftung ihrer heiligen Religion den Gottesdienst nicht öffentlich, sondern nur im Stillen und Verborgenen verrichten. In Folge dessen durften sie sich dabei auch nur spärlich des Gesanges bedienen. Ueberhaupt mangelte es ihnen noch an einer dem Geiste des Christenthums entsprechenden Musik. Die Heidnische war viel zu profan, als daß die Christen dieselbe bei ihrem Gottesdienste hätten gebrauchen können. Durch sie wären ihre religiösen Feste und Versammlungen nur entweiht. Es blieb daher kein anderer Weg übrig, als die musikalische Kunst von neuem zu beginnen und eine solche Musik zu schaffen, welche von der entarteten römischen und griechischen verschieden war. Die Tonkunst kehrte nun wie in die Unschuld einer zweiten Kindheit zurück, um von der Religion zu höherer Würde der Schönheit erzogen zu werden.

Diese neue, in den Versammlungen der ersten Christen entstandene Musik war höchst einfach, kunst- und regellos, und der Aussprache unsers Lateins ähnlich. Durch die baldige große Verbreitung der christlichen Religion wurde jedoch wegen des gänzlichen Mangels einer Regel beim Gesange die Ueber-

einstimmung in der Weise sehr erschwert, ja es stellten sich vielfache Abweichungen in den verschiedenen Gemeinden ein. Es unternahmen daher bereits im 4. Jahrhundert fromme und wissenschaftlich gebildete Bischöfe im Orient und Occident den Gesang zu ordnen und gewisse Modulationen festzustellen, wobei sie die Schriften griechischer Musiker benutzten und die Goldkörner daraus entnahmen. Besonders fanden sie dort, eine gut geregelte Tonleiter des diatonischen Klanggeschlechts, eine Abtheilung der diatonischen Leiter in Tetrachorde und bestimmte Tonreihen, was bei dem einfachen christlichen Kirchengesange angewandt werden konnte. Wie sich der Gesang zu dieser Zeit nun eigentlich gestaltet hat, ist nicht historisch zu erweisen. Nur so viel theilt uns die Geschichte mit, daß besonders in der morgenländischen Kirche Basilius M. sich mit Verbesserung des Gesanges beschäftigte und sein Bemühen mit einem guten Erfolge gekrönt wurde. In Alexandrien suchte Athanasius den Gesang zu verbessern. Besonders aber reinigte 386 St. Ambrosius den gottesdienstlichen Gesang von seinen Makeln. Sein Verdienst, welches er sich in dieser Hinsicht erwarb, besteht darin, daß er dem Chorale, den Antiphonen und Collekten eine bestimmtere Form gab, indem er mit Zustimmung des Papstes Damasus für dieselben die vier griechischen Tonarten (**dorische, phrygische, lydische myxolydische**) verordnete und ihnen die Namen des ersten, zweiten, dritten und vierten Tones beilegte. Diese Tonreihen unterscheiden sich nur durch den Ort der Halbtöne in der Stufenreihe und sollen nachstehende gewesen sein:

I. Ton. **d e⌒f g a h⌒c d**
II. Ton. **e⌒f g a h⌒c d e**
III. Ton. **f g a h⌒c d e⌒f**
IV. Ton. **g a h⌒c d e⌒f g**

Vergl. August. Cf. IX. c. 7—9. — Ambrosius errichtete auch das Amt der Psalmisten, welche die Kirchengesänge intonirten und dirigirten. —

Die ambrosianische Gesangweise wurde sehr verbreitet, besonders in Afrika durch Augustinus, — in Rom durch die Päpste Cölestin I. (432 gest.), Leo M., Gelasius I. (496) Symmachus (514), Johannes I. (526) und Bonifacius III. (531), welche sich überhaupt um den heiligen Gesang verdienstvoll gezeigt haben. In Frankreich ist von Gregor v. Tours für die Verbreitung des ambrosianischen Gesanges viel geschehen. Die in Rede stehende Gesangweise fand allgemeinen Beifall. Als sie Augustinus in Mailand zum ersten Male hörte, wurde er tief erschüttert, es entbrannte in ihm das fromme Gefühl der Andacht, Thränen flossen und ihm ward überaus wohl. (Aug. Cf. 9, 4.)

Die Art und Weise des ambrosianischen Gesanges ist nicht genau bekannt, jedoch geht, wie Forkel*) sagt, die Meinung der meisten Schriftsteller, die etwas über den Gesang des Ambrosius geschrieben haben, dahin, daß er ein wahrer Gesang im eigentlichen musikalischen Verstande, nicht aber blos eine gewisse Art von Declamation oder Halbgesang, wie er vorher in Italien üblich gewesen, sei und habe nicht nur eine rhytmische (das Wort im jetzigen technischen Sinne genommen) Einrichtung, sondern bestimmte Tonarten gehabt, nach deren Grenzen und Umfang sich die verschiedenen Melodien richten mußten.

Der christliche Kirchengesang war in dieser Zeit schon von dem heidnischen so verschieden, wie die Chöre der Engel, deren Wohlklang die Sphären entzückt, von dem mißtönenden

*) Siehe: Forkel, Allgemeine Geschichte der Musik. I. II. p. 156.

Geschrei der Thiere. Bei dem christlichgottesdienstlichen Gesange athmete nach Chrysostomus (Homil. 68.) Alles die Anmuth des Geistes Gottes, welcher statt der Flöten, der Leier und Querpfeifen nur die Stimme der Heiligen zum Preise des Allerhöchsten ertönen läßt. — In der katholischen Kirche erhielt sich der ambrosianische Gesang bis in's siebte Jahrhundert, wo ihn Karl der Große, der im Gottesdienste Uebereinstimmung wünschte und eine besondere Vorliebe zum gregorianischen Gesange hatte, ganz verdrängen wollte. Karl reiste deshalb in seinem Reiche umher und kaufte die ambrosianischen Gesangbücher auf oder nahm sie den Eigenthümern mit Gewalt und vernichtete sie dann. Nur auf inständiges Bitten des Bischofs Eugenius gestattete er, daß in Mailand die ambrosianische Gesangweise beibehalten werden durfte. Nach erhaltener Erlaubniß suchte Eugenius die noch übrig gebliebenen Gesänge des heiligen Ambrosius auf, fand aber nur noch ein einziges Missale, das ein frommer Mönch versteckt hatte. Die übrigen fehlenden Gesänge schrieb er selbst auf, da die meisten den Geistlichen noch im Gedächtnisse waren. Als Deutschland nach erloschenem Karolingischen Stamme von Frankreich getrennt wurde, bedienten sich auch hin und wieder die deutschen Bischöfe neben dem gregorianischen Kirchengesange des ambrosianischen wieder. So schickte im elften Jahrhunderte die Kirche zu Regensburg unter Conrad II. (Salicus genannt) zwei Mönche mit einem Briefe an den Presbyter in Mailand, um die ambrosianischen Gesänge aus der Quelle rein und unverfälscht zu holen. In dem beregten Schreiben hieß es: „Schicken sie uns das Antiphonarium mit den Noten; das Sacramentarium aber allein mit den Gebeten und Präfationen ohne Noten. Die Lebensgeschichte der Heiligen, welche beim Gottesdienste gesungen werden, brauchen wir nicht, weil wir

schon einen Ueberfluß daran haben." *) — Jetzt ist jedoch nur noch in Mailand das **Officium Ambrosianum** üblich. —

Der ambrosianische Gesang hatte sich, als Gregor d. Gr. im Jahre 590 den päpstlichen Stuhl betrat, mehrfach der damals üblichen weltlichen Musik genähert. Ein solcher Gesang kitzelt zwar mehr das Ohr des Musikunkundigen, allein er verfehlt die tiefern Regungen des Herzens. **) „Um den Sinn für den Glauben zu wecken," sagt Basilius M., „begleitet die Kirche die Glaubenslehren mit einer angenehmen Melodie, damit durch die süße Lieblichkeit des Gehörten, wenn wir auch den Sinn des Ausgesprochenen nicht erfassen können, wir ergriffen werden." Es darf darum auch nur eine mit der heiligen Religion vollkommen übereinstimmende Weise vorgetragen werden. (§. 7.)

Das Bedürfniß einer würdevollen und durch Musik verherrlichten Liturgie wurde von Gregor d. Gr. tief gefühlt. Ihm war es vorbehalten, wieder einen den heiligen Handlungen entsprechenden Gesang einzuführen. Vorerst verwarf er darum 599 das durchaus grundlose System der Tetrachorde der altgriechischen Musik und legte jenes der Octav zu Grunde, gepaart mit der höchst einfachen Bezeichnung der Töne durch die sieben ersten Buchstaben des lateinischen Alphabets. Dann fügte er den authentischen Tonarten die plagalischen ***) bei und führte die Neumen ein, welche viel sinniger waren, als die 1620 geraden, gestürzten, schiefgelegten, verstümmelten oder

---

*) Vergl. Gerbert de cant et mus. sac. T. I. l. II. c. I. p. 257.

**) Siehe die Einleitung. —

***) Diese acht jetzt noch gebräuchlichen Kirchenarten sind:

I. Tonart: modus authenticus: besteht aus den Tönen: D, E⁀F, G, a, h⁀c, d und heißt die dorische; in der Choralsprache: primus tonus.

mißgebildeten Buchstaben der altgriechischen Semeiographie. Endlich aber, was besonders von großen Nutzen war, sammelte Gregor d. G. die Singweisen für das **Antiphonale** und **Graduale** und richtete sie nach der musikalischen Modulation ein, — die vorhandenen guten Kirchengesänge trug er zusammen, bereicherte sie durch neue (§. 4.), versah sie mit den erforderlichen Singzeichen und gab so diese Sammlung als unabweichliche Vorschrift für die ganze katholische Christenheit

---

II. Tonart: **mod. plagalis**; hat die Töne: A, H⁀C, D, E⁀F, g, a und heißt die **hypodorische**; im Chorale **secundus tonus.**

III. Tonart: **mod. auth.**; enthält die Töne; E⁀F, G, a, h⁀c, d, e und heißt die **phrygische**; im Chorale **tertius tonus.**

IV. Tonart: **mod. plag.**; besteht aus den Tönen: H⁀C, D, E⁀F, G, a, h und wird die **hypophrygische** genannt; im Chorale **quartus tonus.**

V. Tonart: **mod. auth.**; hat die Töne: F, G, a, (h, b), c, d, e, f und heißt die **lydische**; im Chorale **quintus tonus.**

VI. Tonart: **mod. plag.**; enthält die Töne: C, D, E⁀F, G, a, h⁀c und wird die **hypolydische** genannt; im Chorale **sextus tonus.**

VII Tonart: **mod. auth.**; zählt die Töne: G, a, h⁀c, d, e⁀f, g und heißt die **mixolydische**; im Chorale **septimus tonus.**

VIII. Tonart: **mod. plag.**; besteht aus den Tönen: D, E⁀F, G, a, h⁀c, d und heißt die **hypomixolydische**; im Chorale **octavus tonus.**

Im Jahre 1547 setzte Glarean noch vier andere Tonarten hinzu, die aber von der katholischen Kirche nicht angenommen sind.

Die authentischen und plagalischen Tonarten unterscheiden sich zunächst in der sogenannten harmonischen und arithmetischen Theilung der Oktave. Wir reden von einer harmonischen Theilung, wenn die

heraus. Dieser gregorianische Gesang war nur einstimmig und wurde im Unisono begleitet. Der Umfang der Antiphonen und Lieder erweiterte sich selten über eine Octav, und blieb meist die Quinte. Es waren ferner dabei nur Noten von gleicher Dauer, während bei dem ambrosianischen Gesange doch auf den Zeitwerth gerücksichtigt war. Erst im achten Jahrhundert fing man wieder an Noten von verschiedener Dauer, als: Ganze, Halbe und Drittel bei dem Kirchengesange zu gebrauchen.

Quinte über dem Grundtone sich befindet z. B. c g c; oder: d a d. Hierdurch entstehen die authentischen Tonarten. Liegt aber die Quarte unter dem Grundtone, als z. B. c f c, oder d g d, so ist es eine arithmetische Theilung, wodurch die plagalischen Tonarten gebildet werden. Die Individualität der acht Kirchentonarten gibt uns der Organist J. A. Homeyer in Duderstadt in der Vorrede zu seinem trefflichen Werke: „Der **Altar- und Responsoriengesang der katholischen Kirche** nach Römischer und Mainzer Singweise vierstimmig nach den in der ältern Tonschrift dargestellten und mit ihrem Texte versehenen Urmelodien bearbeitet ꝛc.“ so an: (vergleiche Janßens w. Gr. S. 78 und 239. Bona p. 429—431. Gerb. Script. III. 356.)

I. Die dorische, tonus I., ist reich an Modulation und schickt sich sowohl zu ernsten, als auch zu fröhlichen Gesängen; nur muß ihr beständig der Charakter des Würdevollen verbleiben.

II. Die hypodorische, tonus II., ist dumpf und schwerfällig. Für sie schicken sich daher die Worte der Trauer und der Thränen; Worte, worin um Befreiung von Nöthen und Drangsalen geflehet wird. Sehr treffend und ausdrucksvoll wird durch ihre Melodien das inbrünstige Verlangen der menschlichen Seele nach dem Himmlischen und Ewigen geschildert.

III. Die phrygische, tonus III., ist heftig und affectvoll. Dieser modus hat in seinen Fortschreitungen weit auseinander liegende Intervalle, und eignet sich ganz besonders dazu, heftige Affecte, Befehle, Drohungen und gesetzliche Vorschriften einer höhern Macht durch seine Töne auszudrücken; auch schickt er sich vorzüglich zu feierlichen Gesängen.

IV. Die hypophrygische, tonus VI., ist bewegend, einnehmend

Der gregorianische Gesang fand allgemeinen Beifall und wird auch noch jetzt, selbst von Protestanten sehr geschätzt. So sagt Thibaut von ihm in seiner scharfsinnigen Schrift: Ueber Reinheit der Tonkunst. p. 14. et 26: „Die katholische Kirche hatte nach ihrem System vor allem die dringendste Veranlassung zur Beibehaltung der großen Urgesänge, welche die Ambrosianischen und Gregorianischen genannt werden, jener wahrhaft himmlischen und erhabenen Gesänge und Intonationen, welche in den schönsten Urzeiten vom Genie

---

und anziehend; auch herzliches Zureden und klägliche, tief rührende Ermahnungen und Bitten sind diesem Tone sehr angemessen.

V. lydische, tonus V., ist ergötzend, fröhlich, jubelverbreitend, aber auch drohend. Für diesen modus schickt sich ein freudiger Inhalt, der Sieg und Triumph verkündet.

VI. Die hypolydische, tonus VI., ist andächtig und lieblich. Der Character dieses Tones verbindet Ernst mit Freude, und verlangt daher lauter stufenweise Gänge, die durch gehörige Modulationen mit einander verbunden sind.

VII. Die mixolydische, tonus VII., ist erhaben, majestätisch und ernsthaft. In allen Tönen dieses modus herrscht ein lauter Jubel; es ist aber auch nicht zu leugnen, daß seine Melodien tief rühren, ja sogar erschüttern und mit einem heiligen Schauder erfüllen können.

VIII. Die hypomixolydische Tonart endlich, gezeichnet tonus VIII, ist bescheiden. Im Allgemeinen gibt man derselben die Eigenschaften: allgemein recitativartig oder erzählend, d. h. man ließ sie frei von allen beengenden Formen des Gesanges oder des Rhythmus, weil früher in mehreren katholischen Kirchen die Collecten, Episteln und Evangelien in tono octavo oder doch wenigstens in dessen Umfange gesungen wurden."

Vergleiche: Antoni, Lehrbuch des gregorianischen Gesanges. Münster 1829. S. 13.

Zum Studium des gregorianischen Gesanges möchte sich wohl unter den bekannten Schriften keine besser eignen, als: „Janssens wahre Grundregeln des Gregorianischen- oder Choralgesanges 2c. Deutsch von Smeddinck, Kaplan in Bilk. Verlag von Schott's Söhnen in Mainz.

geschaffen und von der Kunst gepflegt, das Gemüth tiefer ergreifen als viele unserer auf den Effekt berechneten neuern Compositionen..... Diese Gesänge aus der reinsten Begeisterung entstanden, sind eine der schönsten Ueberlieferungen der ältern Kirche, welche auch von Protestanten wie ein Heiligthum bewahrt werden sollten, weil ihre Kirche sich dadurch mehr mit dem Alterthume in Verbindung setzen und für das Volk mehr Würde bekommen würde." — Nicht minder belobend spricht Saalschütz davon: „Und wenn diese Musik auch durch Erfindung und Anwendung und weitere Ausbildung der griechischen Theorie später vervollkommnet wurde, wenn auch die Melodien selbst einige Veränderungen erlitten haben, so bleibt doch der Gesang als Choralgesang, in Hinsicht seiner melodischen Grundlage, in Hinsicht dessen, was eben seine Eigenthümlichkeit ausmacht und ihm jene besondere Würde gibt, durch alle Zeiten derselbe, welcher einst in Sion's Tempel unter den goldenen Fittigen der Cherubim gepflegt und großgezogen, von begeisterten Levitenchören angestimmt, von königlichen Sängern eingesetzt und geleitet wurde." — Vergl. Marr, Compositions-Lehre. T. I. p. 306.

Die so eben angeführten Urtheile bekunden hinreichend den hohen Werth des gregorianischen Kirchengesanges. Um ihn bald beim Gottesdienste benutzen zu können, gründete Gregor M.*) Gesangschulen und gab den bereits vom Papste

*) Groß war die Liebe Gregor's zum Kirchengesange, weshalb er verordnete: „Niemand kann zum Priesteramte gelangen, der nicht wohlerfahren ist im Gesange." Auch nahm er Anstand einen Priester Joannes welcher im Gesange wenig erfahren war, zum Bischof zu weihen. — In späterer Zeit, als z. B. auf dem II. Conc. zu Nicäa 787, wurde der Beschluß gefaßt, daß keiner zur bischöflichen Würde zugelassen werden

Sylvester I. im Jahre 339 gestifteten*) eine bessere, zweckentsprechendere Einrichtung. Gregor hatte der von ihm gestifteten Sängerschule nebst einigen Einkünften zwei Wohnungen angewiesen, die eine nahe bei der St. Peterskirche, die andere beim Lateran. Er selbst ertheilte den Knaben Unterricht. In beiden Schulen wurden diejenigen, welche gut singen konnten, von der Schule selbst unterhalten und später zu päpstlichen Kämmerlingen gemacht. Waren die Knaben adlich, so wurden sie vom Anfang an in der päpstlichen Kammer unterhalten und bekamen vom Erzdiaconus das Recht auf eine Art von Ueberzug zu sitzen, der mit Franzen behangen war. Dann wurden sie nach Inhalt des Codex Sacramentorum bis zum Subdiaconat befördert. Diaconen und Presbyter wurden sie aber niemals nach der öffentlichen Ordnung. Ferner war die Sängerschule in mehrere Chöre abgetheilt, welche um den Altar wie eine Krone herumstanden und sangen. Außer dem

---

solle, der nicht in der Psalmodie unterrichtet sei. Das VIII. Conc. von Toledo verlangt Can. 6 von Jedem, welcher ein kirchliches Amt bekleidet, daß er den heiligen Gesang gut verstehe. Auf dem Concilium von Trient (Sess. XXIII. C. 8. de ref.) wurde dieserhalb beschlossen, in den Priester-Seminarien den Gesang zu lehren, was man im letzten römischen Concil unter Benedict XIII. (1725) erneuerte. —

*) Von den Sylvester'schen Gesangschulen hat uns nur Onuphrius Panvinius (de interpret. vocum ecclesiast.) etwas Geschichtliches aufbewahrt. „Obgleich zur Zeit des Papstes Sylvester," heißt die betreffende Stelle, „und nach ihm mehrere große Gotteshäuser in der Stadt gebaut wurden, so hatte doch nicht jede einzelne Kirche ihre Cleriker oder Mönche, die den Gottesdienst hätten besorgen können. Die Presbyter und Diaconen verrichteten diejenigen Geschäfte, wozu sie ihre Titel verpflichteten, — jene die heiligen Handlungen, diese die Wohlthätigkeit für die Armen. Der tägliche Gesang in allen Kirchen war damals noch nicht im Gebrauch, denn die einzelnen Kirchen der Stadt hatten noch keine angewiesenen Einkünfte, womit sie einen Chor von Sängern hätten unterhalten können. Vgl. Smeddinck: „Die Knabenseminarien für Kleriker und Cantoren," S. 81.

Primicerius waren noch vier Aelteste in der Singschule, welche Primus, Secundus, Tertius und Quartus scholae genannt wurden. Die drei ersten hießen Paraphonisten, der vierte aber Archiparaphonist, dessen Amt darin bestand, dem Papste anzuzeigen, wenn ein Sänger sich verfehlt hatte. Vergleiche Paul. Diaconus in vita Gregorii M. lib. II. c. 6.

Bereits am Ende des sechsten Jahrhunderts wurde der gregorianische Gesang in England eingeführt (s. §. 6.), allein er entartete daselbst alsbald wieder. Der römische Missionär und Obersänger Joann stellte ihn aber von neuen wieder her und ertheilte auch der Geistlichkeit Unterricht im Gesange. Nicht weniger berühmt machten sich um Verbesserung des verfallenen gregorianischen Gesanges in Northumberland der Diacon Jacob (620), Eddi (mit Zunamen Stephan 664.) aus Kent und Putta. Letzterer war in der römischen Singart sehr erfahren und leistete Vortreffliches. Endlich sind auch in dieser Zeit die großen Bemühungen des heiligen

---

Daher wurde eine Singschule errichtet, welche der Stadt gemeinschaftlich angehörte und bei Stationen, Processionen und andern Festtagen von den einzelnen Kirchen gebraucht wurden, um bei den vom Papst oder Presbyter begangenen heiligen Handlungen und feierlichen Messen zu singen. Diese Schule wurde auf gemeinschaftliche Kosten unterhalten und hatte einen Vorgesetzten von großer Würde und Achtung in der Stadt, welcher Primicerius oder Prior der Schule genannt wurde und dessen Amt es war, die besten und auserlesensten Jünglinge im Gesange, im Lesen der heiligen Schrift und in guten Sitten zu unterrichten. Hierdurch sind die Primicérii in allen andern Cathedralkirchen der christlichen Welt entstanden, von deren Amt und Würde in der 25. Abth. Meldung geschieht. Ich halte diese Schule für eben dieselbe, von welcher der Bibliothekarius Anastasius im Leben des Papstes Hilarius auf folgende Art schreibt: Dieser errichtete in der Stadt eine Gesellschaft von Ministralen (d. i. Clerikern), welche umhergingen, um bei den festgesetzten Stationen die heiligen Handlungen zu begehen und zu singen."

Wilfried, Bischof von York, und Theodor's von Canterbury nicht zu vergessen. Durch ihre Mitwirkung wurde manches Hinderniß beseitigt.

Besonders verdient um Verbesserung und Reinerhaltung des gregorianischen Kirchengesanges machte sich im 8. Jahrh. der Bischof Benedictus von York. Er hielt auf strenge Befolgung der auf der Kirchenversammlung zu Cloveshoven 747 gegebenen Verordnung, in welcher bestimmt war, den gregorianischen Kirchengesang in allen Klöstern und Kirchen Englands unverfälscht zu erhalten. *) Im Jahre 768 ließ auch Benedictus, da der Kirchengesang trotz aller seiner Mühe und Vorsorge mehrfach entartet war, neue römische Sänger für das von ihm gestiftete Kloster Weremouth kommen, das dadurch gleichsam zur allgemeinen Singschule vom nördlichen England wurde. —

Nach Deutschland brachten den gregorianischen Gesang die in der Gesangschule zu Rom gebildeten Geistlichen, so wie römische Cantoren, welche Gregor hieher geschickt hatte; allein ihr Bemühen war meist vergebens. Den Grund des Mißlingens gibt uns **Eckehardi in vita Notkeri Balbuli** an, wo er sagt: „Zur Zeit des Papstes Gregorius M. hatten die Gallier und Deutschen sehr oft Gelegenheit den römischen Gesang zu erlernen. Aber unter allen Völkern von Europa waren sie am wenigsten im Stande ihn in seiner Reinheit zu begreifen, es sei nun, daß sie aus Leichtsinn immer etwas von dem ihrigen dazu mischten, oder daß ihre natürliche Wildheit sie daran hinderte. Ihre rohen, wie Donner brüllenden Stimmen warer keiner sanften Modulation fähig, weil die

---

*) Siehe: **Mabillonii Acta S. Ord. Benedict. lib. XXIII. an. 758. T. II. p. 185.**

Grobheit ihrer Kehlen diejenigen Biegungen, welche eine feine Melodie fordert, nicht zuließen, so daß ihre widerspenstigen Stimmen nur solche Töne hervorbrachten, die dem Knarren eines von einer Anhöhe herunterrollenden Lastwagens ähnlich sind, und die, anstatt die Herzen der Zuhörer zu rühren, sie vielmehr beunruhigen." — Mehrfach wurden im siebenten Jahrhunderte nochmals römische Cantoren nach Deutschland geschickt, jedoch ihre Anstrengungen waren gleichfalls wenig ergiebig. Da that sich endlich mit Muth und Kraft ausgerüstet der heilige Bonifacius († 751) als eifriger Beförderer des Kirchengesanges hervor, und sein Bemühen wurde mit dem besten Erfolge gekrönt. Um seinen Zweck zu erreichen gründete Bonifacius mehrere Gesangschulen, als in Fulda (744), Würzburg, Buraburg und Eichstätt, in denen der Kirchengesang mit dem größten Eifer betrieben wurde. —

Gleich Bonifacius wirkten in Deutschland und überhaupt im fränkischen Reiche für Verbreitung und Verbesserung des Kirchengesanges unter Pipin († 768) die Mönche des heiligen Remigius, welche den guten gottesdienstlichen Gesang von dem römischen Secundarius Simeon, der 758 vom Papste Paul I. nach Frankreich geschickt wurde, erlernt hatte. Doch bald wurde der Kirchengesang wieder verfälscht und das Volk fiel wiederholt in seine Art von Nationalgesang zurück. Diesem Uebel trat Karolus M. († 814), ein warmer Freund der Tonkunst, gleich beim Antritt seiner kaiserlichen Regierung hemmend entgegen. „Ich will," sagte er, „daß der Gesang der Gottheit gefalle." Im vollsten Einverständnisse mit dem römischen Hofe suchte Karl dessen geistliche und politische Absichten auf jedmögliche Weise zu fördern. Darum bestrebte er sich, vor Allem auch wieder einen erhabenen Kirchengesang herzustellen. Zu diesem Zwecke wurden von ihm mehrere

Gesangschulen gegründet, von denen die berühmtesten zu Metz, Soissons, Orleans, Sens, Lyon, Toul, Cambray, Dijon, Paris, Trier, Mainz, Hersfeld, Corvey, Weißenberg, Reichenau, Hirschau, St. Gallen, Prüm und St. Emmeran waren. An den beiden erstgenannten Schulen wurden 790 die beiden römischen Sänger Theodor und Benedict, die sich Karl M. vom Papste erbeten, als Lehrer angestellt.*) Bereits 774 hatte Karolus schon zwei junge Geistliche nach Rom geschickt, um dort den gregorianischen Gesang und Ritus zu erlernen. Nach ihrer Zurückkunft wurden sie an der zu Metz unter der Aufsicht des Bischofs Angilram errichteten Singschule angestellt und von ihnen der alte Kirchengesang wieder hergestellt.**) An der Sängerschule zu St. Gallen wurde der römische Sänger Romanus Lehrer.***) — Vom Papste Hadrian erbat sich Karl d. Gr. auch ein echtes gregorianisches Sacramentarium, welches er dann mehrfach abschreiben, und an die Hauptkirchen vertheilen ließ. Allen Bischöfen und Aebten befahl er Schulen zu stiften und streng darauf zu sehen, daß darin nur der gregorianische Gesang gelehrt werde. Auch veranstaltete Karolus M. mehrere Concilien, als zu Aachen (789 u. 803), Thionville (805) 2c., wo besonders über den gregorianischen Gesang gesprochen und denselben betreffende Verordnungen gegeben wurden. — Vergl. Vita Caroli M. per. monach Egolis. in Du Chesne SS. Hist. Franc. T. II. p. 75.

Als Verehrer und Freunde des kirchlichen Gesanges sind unter den Regenten Deutschlands noch Ludwig der Fromme, Karl der Kahle und Karl der Dicke vorzüglich zu erwähnen.

---

*) Vergl.: Sigberti, Chron. ad an. 790. —

**) Siehe: Sigberti, Chron. ad an. 774. —

***) Vergl.: Eckehardi vita Notkeri B. c. 9.

Unter ersterem war der Gesang in den Kirchen wieder sehr entartet. Dies kam hauptsächlich daher, daß die gottesdienstlichen Gesänge meist auswendig gesungen wurden. *) Ludwig schickte darum den Diaconus Amalarius aus Metz nach Rom, um vom Papste Gregor IV. Rath und Hilfe zu holen. Allein der heilige Vater konnte seiner Bitte nicht willfahren, sondern erwiederte ihm: „Ich habe keine Antiphonarien, die ich meinem Sohne und Herrn, dem Kaiser schicken könnte. Die letzten, welche ich noch übrig hatte, sind mit Walla, der als Gesandter hier war, nach Frankreich gekommen." Amalarius suchte daher selbst zu verbessern, allein sein Bemühen brachte wenig Früchte. Amal. de ord. Antiphonarii.

Die heilige Musik, welche besonders durch den verdienstvollen Papst Gregor M. **) gehoben war, ging ihrer Vervollkommnung immer mehr entgegen. Bereits seit dem siebenten Jahrhundert finden wir christliche musikalische Schriftsteller, welche die Lehre der Tonbezeichnung — Semiotik — und das Verhältniß der Töne — Canonik — darzustellen suchten. Von diesen Literatoren zeichnen sich Alcuin († 804), Aurelian (Mönch zu Reome oder Moutier St. Jean im Bisthum Langres) und Remigius († gegen 900) aus. Letzterer lieferte uns mehrere treffliche Schriften, welche von denen seiner Vorgänger wesentlich verschieden sind und den Vorzug verdienen. Es wird darin schon Klang, Ton, Rhythmus

---

*) Siehe: Flores mus. omnis cant. Gregor. in Proemio.

**) Zu Ehren des Papstes Gregorius M., welcher sich um den Kirchengesang so großes Verdienst erworben hat, feierte man ehedem am 12. März jeden Jahres ein Gesangfest, das unter dem Namen Gregoriusfest bekannt ist. Auch sang man früher mehrere Jahrhunderte am ersten Adventssonntage vor dem Introitus auf Gregor M. ein Loblied.

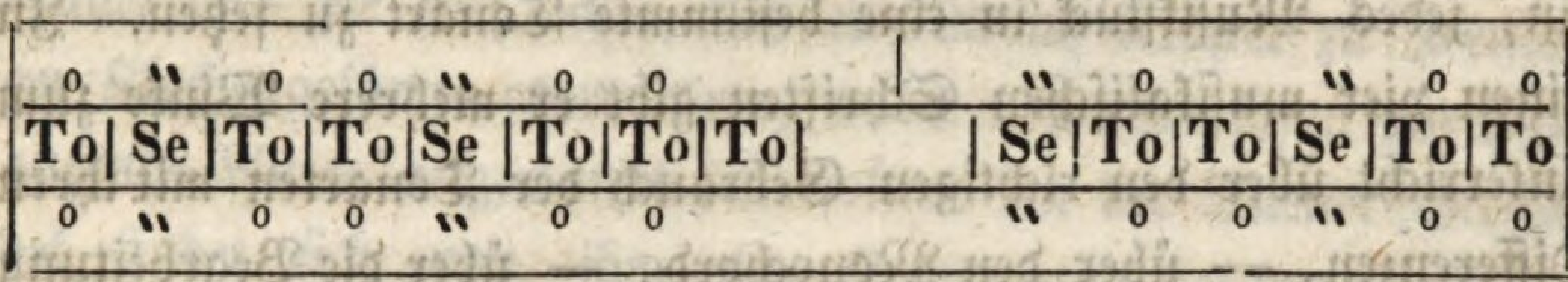
und Metrum unterschieden und eine gewisse Anzahl der Töne (28) angenommen, die jedoch, wie er selbst sagt, unendlich sei. Den Ton theilt Remigius in vier Theile und nennt den vierten Theil **Diesis. etc.**

Obgleich diese beregten Schriftsteller, und außer ihnen noch einige andere, als: Isodor, Bischof in Sevilla († 636) **Beda venerabilis** (735. — S. §. 4.), Notcar I. ꝛc. in der Theorie der Musik Gediegenes lieferten, so gelang es ihnen doch nicht völlig das sterile Feld der Musik urbar zu machen, es wurde aber schon immer lichter. Hucbald (Hugbald, Ubald, Uchubaldus † 930), Mönch zu Amand in Flandern, welcher in der Geschichte auch unter dem Namen **Monachus Elnonensis** *) bekannt ist, baute fort auf dem gelegten Grundsteine. In seinen Schriften handelt er von den Tonarten, von der Unterscheidung zwischen Klang und Ton, von der Zusammensetzung der Töne nach einer gewissen Ordnung, von den Intervallen, den Con- und Dissonanzen. Er beschreibt endlich noch zwei Arten des Organum und führt hierher gehörige Regeln an. Das erste Verfahren geht dahin, einen Gesang mit einer zweiten oder auch mehreren Stimmen zu begleiten, welche mit der gegebenen Prinzipalstimme (**Cantus firmus**) in Quinten oder in Quinten und Octaven, in Quarten oder in Quarten oder Octaven gehen. Zuweilen wird von ihm auch eine dieser Stimmen in einer höhern oder tiefern Octav verdoppelt. Dann aber setzte Hucbald über eine Prinzipalstimme zwischen Consonanzen auch andere nicht consonirende Intervalle, wie Secunde und die Terz, welche letztere er auch

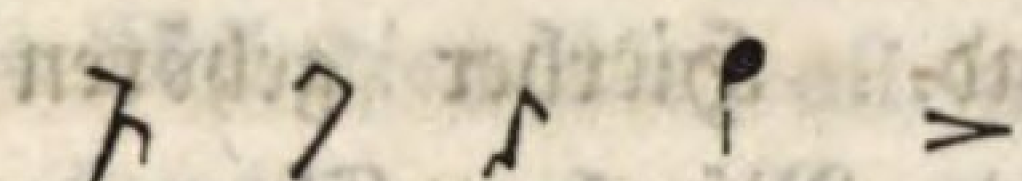
---

*) Vergleiche: **Gerbert, Script. Tom. I. p. 103—230.**

als dissonirend betrachtete. Er beobachtete dabei eine verschiedene Bewegung. Besonders merkwürdig ist in den Schriften Hucbalds die verschiedene Notation, indem er die Töne durch Punkte und Querstriche nebst beigesetztem **To (Tonus)** und **Se (Semitonium)** z. B. *)



oder durch Zeichen, die er über die einzelnen Sylben setzte, z. B.



A E V I A

oder durch Buchstaben, z. B.

I M P M C E
A L L E L U I A

u. s. w. bezeichnete. —

Nicht minder wichtig als Hucbald ist Regino, **) 882 Abt im Benediktinerkloster Prüm, gest. 909 im Kloster Maximini zu Trier. Er beschäftigte sich in der Umgegend von Trier mit Herstellung eines guten Kirchengesanges, wie dies aus dem I. Cap. seiner Schrift: „**Epistola de harmonica instit. ad Rathbodum Archiepiscopum Trevirensem**" erhellet, wo es heißt, daß er das **Antiphonarium** vor sich genommen, die darin befindlichen Gesänge in ihre rechten Tonarten gesetzt und die Differenzen der Töne, welche auf den letzten Sylben oder Versen pflegen gesungen zu werden, wieder so gemacht, wie es früher üblich und den Regeln der Musik angemessen sei.

*) Ebendaselbst p. 110.

**) Ebendaselbst p. 230—247.

Regino's erwähnte Schrift, welche in Gerbert's Sammlung musikalischer Schriftsteller abgedruckt ist, enthält einige gediegene Bemerkungen und Erläuterungen über die Theorie der Musik, welche Odo*) († 942 als Abt zu Clugny) noch mehr beleuchtet und vervollständiget hat. Dieser arbeitete schon dahin, jedes Musikstück in eine bestimmte Tonart zu setzen. In seinen vier musikalischen Schriften gibt er mehrere Winke zum Unterricht über den richtigen Gebrauch der Tonarten mit ihren Differenzen, — über den Monochord, — über die Bearbeitung von Gesangstücken. Ihm schloß sich noch eine große Anzahl Gelehrter an, welche über die Musik geschrieben und deren Werke nicht nutzlos sind. Hierher gehören vorzüglich die Schriften von Bertrand, Mönch zu Charraux, — Gerbert (Papst Sylvester), — Herderich, Mönch zu Hirsau, — Marquard, Scholasticus in der Abtei Epternach, — Meletius, Mönch zu Tiberiopolis, — Osbertus, Benedictinermönch zu Canterbury 1002, — Rupertus, Mönch im Kloster St. Albani zu Mainz, — Ruthard, Mönch zu Hirsau, — Werembert, Mönch zu St. Gallen, — Theogerus, Bischof in Metz 1090. rc.

Zu dieser Zeit finden wir auch bereits viele Componisten kirchlicher Gesänge, als: Madalphanus, Bischof zu Verdün im siebenten Jahrhundert, — Ildephonsius, Bischof in Toledo, — Adelmus, Bischof zu Scherborn. † 700, — Joannes Damascenus, † 750, — Stephanus, Bischof in Lüttich, — Johann, Abt zu St. Arnold in Mainz, — Ratbod, Bischof in Utrecht. † 917 zu Demeter, — Guido, Bischof zu Auxere, † 961, — Dunstanus, Bischof von Canterbury † 988, —

*) Apud Gerbert, Script. T. I. p. 247—303.

Abbo, Benedictinerabt zu Flury † 1003, — Tulbert († 1007) und Robert, Bischöfe von Chartres, — Elisagar, Abt zu Maximin zu Trier, — Joannes Lampadarius, — Manuel Chrysaphus, — Joasaph Kukuzelus, Demetrius Redestes, — Poleticus, — Joannes Lascaris u. m. a. Von Damascenus erzählt uns die Geschichte, daß er 725 im Kloster zu Jerusalem Kirchengesänge componirte, wobei von ihm schon parallellaufende Linien angewandt sein sollen. In der Wiener Bibliothek findet sich von ihm eine Sammlung solcher Gesänge, welche, wie **Lambeck Commentar. de Biblioth. Vindobon. lib. V.** berichtet, mit musikalischen Noten begleitet sind und bei denen sich die Melodien über alle acht Kirchentöne erstrecken. — Elisagar brachte nach Le Beuf das ganze römische **Antiphonarium** in Ordnung und führte es in seinem Kirchensprengel ein. —

Mehr noch, als alle die genannten Theoretiker und Praktiker der Musik erw arbsich Guido v. Arezzo*) (Guido Aretinus, 1014—1037), Benedictinermönch zu Pomposa in Ferrare, um die Tonkunst Verdienst. Sein Schüler, Papst Joann XIX., nannte ihn darum „ein Wunder der Schöpfung" Von Guido wurde die Zahl der gebräuchlichen Töne von 15 auf 22 vermehrt. Um die Töne genauer zu bestimmen, erfand er das Monochord, das füglich als Anfang der Klavierinstrumente zu betrachten ist. Zum bessern und schnellern Erlernen des Singens begründete er die **Solmisation** **) mit

*) Apud Gerbert Script. T. II. p. 1–61.

**) D. i. Gebrauch der sechs Sylben: „ut, re, mi, fa, sol, la" zur Benennung der sechs ersten Töne der musikalischen Scala. Es sind dies die Anfangssylben aus den Zeilen eines alten Lobgesanges auf Joannes dem Täufer, den Schutzheiligen der Musik. Später kam noch die Sylbe si hinzu, wie auch jetzt noch üblich. Die Italiener sagen: „do, re, mi, fa, sol, si."

ihrem Anhange der sogenannten harmonischen Hand und der Abtheilung der ganzen Scala in Hexachorde. In Betreff dieses sagt der Ordensmann Siegbert (1028): „Guido übertraf alle seine Vorgänger, da nach seiner Methode Kindern neue Melodien zu singen mit mehr Leichtigkeit gelehrt wurde, als durch die Stimme eines Lehrers oder den Gebrauch eines Instrumentes: denn durch bloßes Anknüpfen von sechs Buchstaben oder Silben an sechs Töne und mittelst Unterscheidung dieser Töne durch die Finger der linken Hand, werden ihre Entfernungen im Auf- und Absteigen durch das ganze Diapason dem Auge und dem Ohr, beiden gleich klar vorgestellt." Diese Methode Guido's wurde von seinen Schülern den Päpsten: Benedict VIII. und Joann XIX. sehr begünstigt und fand deshalb in der abendländischen Kirche bald allgemeine Verbreitung. —

Im Jahre 1022 kam Guido auf den glücklichen Gedanken, die Töne nicht mehr durch Buchstaben zu bezeichnen, sondern durch Punkte, welche man auf und zwischen parallele Linien setzt. Im Prolog zu seinem Antiphonarium sagt er darum: „Ich habe unter göttlichem Beistande eine so leichte Art von Notation erfunden, daß eine verständige und aufmerksame Person, wenn sie nur anfänglich ein wenig Hilfe hat, hernach das ganze Antiphonarium von selbst ohne Lehrmeister singen lernen kann. Wer an der Wahrheit meiner Versicherung zweifelt, der komme, sehe und erfahre selbst, daß unsere kleinen Knaben, die in den Psalmen und im Lesen noch unwissend sind, daß sie deßwegen manche Züchtigung erleiden müssen, dennoch die Antiphonen, deren Worte und Sylben sie kaum auszusprechen wissen, ohne Lehrmeister völlig richtig singen können." Guido hatte eine Singschule, in welcher er mit Hilfe seines Freundes Michel und einiger anderer Mönche

aus dem Kloster Pomposa Unterricht ertheilte. Dieser Unterricht muß mehr Nutzen gebracht haben, als in andern derartigen Anstalten, denn Guido schreibt: „Wenn schon diejenigen für das Wohl ihrer Lehrer zu Gott andächtig beten, welche kaum in zehn Jahren eine vollkommene Wissenschaft des Gesanges erlernen können, was würde nicht erst einer für uns und unsere Gehilfen thun, die wir in einem Jahre, und wenn es hoch kommt in zwei Jahren einen vollkommenen Sänger bilden?“ —

Was die Verbesserung des Gesanges durch Guido betrifft, so ist besonders zu erwähnen, daß er sich bemühte ihn sanfter und wohlklingender zu machen. Den bisherigen vielstimmigen Gesang, welcher stets mit der Hauptstimme in Octaven und Quinten sich fortbewegte, erklärte er für hart und fügte zur Milderung die Diaphonie in der Terz bei, welches Intervall von ihm zuerst für consonirend anerkannt wurde. Bei seinen reichhaltigen Versuchen und Anfängen von contrapunktischen Sätzen, die schon die Stimme aus dem Unisono heraus und zu selbstständischen Melodien hinüberführen, kommen schon Secunden als Durchgangs- und Wechselnoten, so wie auch Terzen vor. Von der Sext macht er wenig Gebrauch, da ihm dieselbe hart klang. —

Guido war es ferner, der zuerst die Uebersetzung oder Transposition einer Melodie in andere Tonstufen lehrte. In seinem „Micrologus, de disciplina artis musicae“ spricht er sich besonders über die Tonkunst aus. Diese erwähnte Schrift besteht aus zwanzig Kapiteln, von denen das erste darthut, was der zu thun habe, welcher die Musik erlernen wolle. Im 2. Cap. wird gezeigt, was für Töne und wie viel Noten es gibt, — während Cap. 3. von ihrer Ordnung auf den Monochord handelt. Das 4. Cap. enthält die damalige Inter-

vallenlehre. Im 5. Cap. spricht Guido von der Octav und weshalb nur sieben Töne sind. Das 6., 7. und 8. Cap. handeln hauptsächlich von der Verwandtschaft der Töne, wogegen im 9., 10. und 11. Cap. von ihrer Aehnlichkeit im Gesange, so wie von den Modis, von der Erkenntniß und Verbesserung eines falschen Gesanges die Rede ist. Im 12. und 13. Cap. wird die Lehre von den Tonarten und ihrer Eintheilung in authentische und plagalische abgehandelt. Die Tropen und die Wirkung der Musik werden im 14. Cap. besprochen, und in dem folgenden die musikalische Rhythmik angegeben. Die große Mannichfaltigkeit der Töne und Neumen bespricht das 16. Cap. — Im Cap. 17 gibt Guido eine neue Methode zum Componiren an, die obgleich dürftig, doch von seiner Erfindungskraft zeugt. Das 18. und 19. Cap. geben erläuternde Vorschriften von der Diaphonie, welche zur bessern Erkenntniß und Deutlichkeit mit Beispielen begleitet sind. Im letzten Capitel wird von der Erfindung der Consonanzen durch die Schmiedehämmer gesprochen. — Die andern drei Schriften Guido's handeln hauptsächlich vom Treffen und Lesen der Noten, — von der Verbindung der Intervalle, von den verschiedenen Arten der Töne rücksichtlich ihrer Höhe, Tiefe, Nachbarschaft und Verwandtschaft, — von der Notation rc *)

Unserm Guido reihte sich als Beförderer der Tonkunst Franco v. Köln**) (Magister Parisiensis), ein Deutscher und Scholaster an der Cathedralkirche zu Lüttich (1046—1087) an. Seine wichtigste Erfindung ist das Tactmaaß, wodurch er der Stifter der schon lange vorbereiteten taktgemäßen, oder

*) Siehe: Forkel, Allgemeine Geschichte der Musik. Th. II.

**) Apud Gerbert Script. Tom. III. p. 1—16.

der sogenannten Mensuralmusik wurde.*) Bisher war die Musik die Sclavin der Poesie und Prosodie, jetzt aber wurde sie zur Sprache der Empfindungen und der selbstständigen Kunst. Das Wesentlichste über das musikalische Zeitmaaß hat uns Franco auf Bitten einiger Großen aufgeschrieben und uns so die erste richtige Theorie über Chronometrie aufgestellt. In der Einleitung seines Werkes, das in Gerbert, Scriptores de cant. et mus. sac. unter dem Titel: „Franconis Musica et cantus mensurabilis" abgedruckt ist, spricht er sich deutlich über sein Unternehmen aus: „Da die Musica plana von einigen Philosophen schon hinlänglich abgehandelt, und sowohl theoretisch als praktisch erklärt ist, nämlich theoretisch von Boethius, praktisch von Guido, und was besonders die Tropen betrifft, vom heiligen Gregorius, so will ich nun auf Bitten einiger Großen von der Mensural-Musik handeln, vor welcher die Musica plana aber den Vorrang hat. Es sage aber Niemand, daß ich dieses Werk bloß aus Anmaßung oder vielleicht nur zu meiner eigenen Bequemlichkeit unternommen habe, es ist wirklich aus offenbarer Nothwendigkeit, zur leichtern Uebersicht der Zuhörer und zum Unterricht derjenigen geschehen, welche einen Mensuralgesang aufschreiben wollen. Denn ob es gleich sowohl unter den alten als neuern Schriftstellern viele gibt, die von der Mensural-Musik recht gute Regeln gegeben haben, so haben sie doch in andern Dingen, besonders in zufälligen Umständen so viele Irrthümer und Fehler, daß sie einiger Zurechtweisungen und Verbesserungen bedürfen, weil sonst die Kunst selbst durch solche Irrthümer und Mängel verlieren könnte. Wir wollen daher die Mensural-Musik kurz

*) Vergl.: Franch. Gafor Pract. mus. II. c. 3—5. —

abhandeln, das, was Andere Gutes darüber gesagt haben, nicht verwerfen, ihre Irrthümer aber zerstreuen und vermeiden, und wenn wir etwas Neues erfunden zu haben glauben, es mit guten Gründen unterstützen und beweisen." In dieser Schrift theilt Franco die Mensural-Musik in die ganz abgemessene — wozu der Discantus, — und in die theilweise abgemessene, — wohin das Organum gerechnet wird. Ueber den Discantus sagt er, daß derselbe gemacht wird mit einer oder mehreren Lyren, oder ohne Lyra und kann mit einer andern Stimme im Einklange in der Octave, in der Quinte, in der Quarte, in der großen und kleinen Terz beginnen. Dissonanzen und Consonanzen sollen gehörigen Orts vermischt werden, und zwar derartig, daß, wenn der Tenor steigt, der Discant falle und umgekehrt. Bei der dreistimmigen Composition soll man auf den Tenor und den Discant achten, damit die dritte Stimme, wenn sie mit dem Tenor dissonirt, nicht auch mit dem Discant dissonire und umgekehrt. In Betreff des vier- und fünfstimmigen Discantus bestimmt Franco, daß man auf die vorhandenen Stimmen rücksichten solle, damit, wenn man mit einer derselben dissonire, man mit der andern consonire; ferner sollen dabei die Stimmen nicht zugleich fallen und steigen, sondern abwechselnd bald mit dem Tenor, bald mit dem Discant. Die Geltung der Noten oder Pausen solle jedoch in allen Stimmen genau beobachtet werden, damit keine mehr **longas**, **breves** oder **semibreves** erhalte, als ihr zukomme mit Ausnahme der letzten Note oder dem **punctus organicus** (Orgelpunkt), welcher keinem Maaße unterworfen ist.

Auch die Lehre von den Con- und Dissonanzen bildete Franco allgemeiner und freisinniger aus. Er unterschied schon vollkommene, unvollkommene und mittlere Consonanzen. Zu ersteren rechnet er den Einklang und die Octave, — zu

den andern die große und kleine Terz, — und zu letztern die Quinte und Quarte. Ebenso spricht er von vollkommenen und unvollkommenen Dissonanzen. Zu den vollkommenen Dissonanzen zählt er die Secunde, den Tritonus (überm. Quarte), die große und kleine Septime, während von ihm zu den unvollkommenen die große und kleine Sexte gerechnet werden.

Endlich ist von Franco noch zu erwähnen, daß er die verschiedenen Notenschlüssel erfand und zu der Notentabulatur die fünfte Linie hinzufügte. —

Die von Franco und seinen Vorgängern aufgestellten Regeln über die Musik, besonders den Mensural-Gesang, hat der Benedictinermönch Walter Odington aus Evesham (1240) gesammelt und hie und da verbessert. Seine Schrift: „**De speculatione musices lib. VI.**" wird in Cambridge aufbewahrt. Sie handelt von der Theilung der Scala, von den harmonischen Verhältnissen und von der Canonik. Odington und sein Zeitgenosse **Hieronimus de Moravia** (1260 aus Mähren) in Frankreich haben, wie die bekannt gewordenen fragmentarischen Auszüge ihrer Werke bekunden, zur Vervollkommnung der Mensural-Musik wenig beigetragen. Jedoch erkennen wir aus ihren Schriften, daß in England und Frankreich die Saat der Kenntniß der Mensural-Musik Wurzel gefaßt hatte und Pflege erhielt. In dieser Zeit finden wir überhaupt in Frankreich eine ganz eigene Art des Discantus. Man pflegte ihn dort Déchant zu nennen. Dieser mehrstimmige Gesang wurde trotz der vielen Mängel hier gern gehört. In den Hauptkirchen der größern Städte unterhielt man zu diesem Gesange sogar Sänger und Sängerknaben unter einem Maître. Der Déchant war nicht mensurirt, sondern wurde entweder syllabisch vorgetragen, oder in Art eines

melismatischen Gesanges über den gehaltenen Tönen eines Cantus firmus ausgeführt. Die erstere Art war die einfachste. Die Stimmen sangen dabei meist Einklange; nur an einigen Stellen trennte sich der Discantisirende, indem er eine Stufe stieg, während der andere fiel und umgekehrt. Auf solche Weisen kamen Terzen zum Vorscheine, die das Ohr unangenehm berührten. Der Schluß dieses Gesanges war im Unisono. Nicht so war es mit der andern Art des Déchant. Hier führte der Discantisirende ad libitum sehr bunte Passagen aus, die Fleurettes genannt wurden. — Außer den eben erwähnten Gesanggattungen hatte man in Frankreich noch einen dreistimmigen Gesang, der aus einer Reihe $\frac{6}{3}$ Akkorden in gerader Bewegung über dem Tenor als der Unterlage bestand und bei dem nur am Schluße die Oberstimme statt der Sexte in die Octav trat, so daß er mit $\frac{8}{3}$ endete. Diese Art des Déchant nannte man Fauxbourdons. Nur geübte Sänger konnten einen solchen Gesang ausführen. Im 14. Jahrhundert wurde diese Gesangweise von den päpstlichen Sängern in Avignon gelernt und nach Rom gebracht, wo sie auch jetzt noch bei gewissen Gelegenheiten in der päpstlichen Kapelle benutzt wird. —

Zu Franco's „De musica mensurabili" lieferte Robert de Handlo einen Commentar, der in Dialogen abgefaßt ist und die Kunst die Dauer der Töne eines Musikstückes durch Zeichen anzudeuten erläutert.

Auf dem durch die beregten Schriftsteller im Reiche der Tonkunst gelegten Grunde baueten Marchettus*) aus Padua (1274) und der französische Geistliche Joannes de

*) Gerbert Script. Tom. III. p. 64—189.

Muris*) (**Jean de Meurs**) fort. Ersterer hat uns zwei wichtige Tractate über die Musik hinterlassen, die wir bei dem Fürstabt Gerbert von St. Blasien im III. Theile seiner Scriptores de mus. abgedruckt finden. Diese beiden Schriften: „Lucidarium in arte musicae planae.“ und: „Pomerium in arte mus. mensuratae 1309.“ trugen zur lichtern Ausbildung der Harmonielehre und des Mensural-Gesanges nicht wenig bei. — **Jean de Muris** hat auch viel über die Theorie der Musik geschrieben. Sein gediegenstes Werk: „Summa musica. 1323“ besteht aus 25 Capiteln, das von der Polyphonie handelt, die Grundprincipien der Musik in Rücksicht auf den Choralgesang. In seinen Schriften spricht er von den Intervallen und ihren Verhältnissen, — von der Abtheilung des Monochord's — von der Nothwendigkeit und dem Unterschiede des musikalischen Zeitmaaßes, — von der Erfindung bequemer musikalischer Zeichen 2c. Er brachte dadurch mehr Deutlichkeit in die Lehre von der Verbindung und Fortschreitung der Consonanzen. Zu seiner Zeit machten die Sänger keinen sonderlichen Unterschied zwischen den verschiedenen Consonanzen, sondern benutzten dieselben, wie sie ihnen vorkamen. „Mit welcher Stimme,“ schreibt er deshalb, wagen sie es zu discantisiren, oder den Discant zu componiren, sie, die nichts von Accorden verstehen, denen es nicht einmal einfällt, daß einige besser klingen könnten als die andern, welche weder wissen, welche man gebrauchen, noch die man vermeiden muß, welche die Stellen nicht kennen, wo sie zu brauchen sind, und überhaupt von allen dem nichts wissen, was zur Ausübung einer so weitläufigen Kunst gehört. Treffen sie es, so geschieht es von Ungefähr; ihre Stimmen irren regellos um den Tenor

*) Gerbert Script. Tom. III. p. 189--315.

herum. Sie mögen auch zusammen stimmen, so Gott will; ihre Töne sind doch dem Ungefähr überlassen, wie der Stein, welchen eine ungeschickte Hand nach dem Ziele werfen will, der unter hundert Malen, kaum einmal dahin kommt." Und wiederum sagt er: „..... aber ach! In diesen unsern Zeiten wollen Einige ihre Ungeschicklichkeit mit leeren Reden bemänteln. Dies ist, sagen sie, die neue Methode zu discantisiren, dies sind neue Consonanzen. Sie beleidigen damit Verstand und Ohr der Kenner, und anstatt des Vergnügens, welches sie machen sollten, verbreiten sie Mißvergnügen und Ekel. O alberne Rede! Schlechte Bemäntelung! Dumme Entschuldigung! Abscheulicher Mißbrauch! O grobe und viehische Unwissenheit! Einen Esel für einen Menschen, eine Ziege für einen Löwen, ein Schaf für einen Fisch und eine Schlange für einen Lachs zu halten. Denn eben so werfen sie Consonanzen und Dissonanzen so untereinander, daß man sie auf keine Weise von einander unterscheiden kann. O wenn die alten guten Meister der Musik solche Discantoren hören sollten, was würden sie sagen? was würden sie machen? — Sie würden sie ausschelten und sagen: diese Harmonie, deren du dich bedienst, hast du nicht von mir. Worein mischest du dich! Du stehest mir nicht an; du bist mir zuwider und ein wahres Scandal für mich. O hättest du doch geschwiegen! Dies ist nicht Wohlklang, sondern Unsinn und Mißklang." —

Bei **Marchettus** und **de Muris** finden wir schon die bedeutsame Regel, daß zwei vollkommene Consonanzen (**Unison, Quinten** und **Octaven**) nicht in gerader Bewegung aufeinander folgen sollen. Auch waren sie bereits in das Wesen der Dissonanzen eigeweiht und erkannten die Nothwendigkeit die Dissonanz in die nächstgelegenen Consonanzen aufzulösen. Von vorbereiteter und gebundener Dissonanz war bei ihnen

nicht die Rede. Ueberhaupt lehrten diese beiden Meister der Musik Mehreres, was die Harmonisten der folgenden Zeit lange unverändert beibehalten haben. —

Prosdocimus de Beldomandis aus Padua (1422) der Erklärer des de Muris, hat die Harmonielehre verbessert und vervollständiget. Es wurde somit der Wunsch des de Muris erfüllet: „Wenn unter denjenigen," schreibt er, „was bisher gesagt worden, etwas befindlich sein sollte, das mit der Wahrheit nicht bestehen könnte, so bitte ich die ehrwürdigen Musiker, die ich von meiner ersten Jugend an geliebt habe, es zu verbessern und gütig zu ertragen. Denn in dem Kopfe eines einzigen Menschen, der müßte denn einen englischen Verstand haben, kann unmöglich die Erkenntniß aller Wahrheit beisammen sein. Vielleicht wird es mir mit der Zeit eben so gehen, wie es den Alten ergangen ist, welche glaubten, die ganze Musik erschöpft zu haben. Meinungen und Veränderungen in den Wissenschaften machen einen beständigen Kreislauf, so wie er ihnen von dem Schöpfer vorgeschrieben ist."

Um die Musik ihrer Vervollkommnung näher zu bringen fing man an Lehrstühle der Tonkunst zu gründen, wie solches vom König Alfred M. († 901) auf der Universität in Oxford geschah. Ein Gallier, mit Namen Joannes, war hier der erste Professor. An die Tonkünstler machte Alfred große Forderungen, und nur die, welche gründliche theoretische und praktische Musiker waren und gut singen konnten, standen bei ihm in Ansehen und Achtung.*) – Auch an der Universität zu Salamanka gründete König Alphons von Castilien (1252 bis 1284) einen Lehrstuhl der Tonkunst. Dessenungeachtet wurde weder in England noch in Spanien der Gesang bedeu-

*) Vergl. Bulaei hist. acad. Paris. T. I p. 224.

tend gehoben. Auch in Deutschland stand es bis in's 15. Jahrh. mit der Harmonie nicht viel besser. Der in vielen Diöcesen Deutschlands eingeführte Volksgesang beim christlichen Gottesdienste, so wie der römische Choral waren nur unisono. Es mangelte bisher in Deutschland noch immer an Lehranstalten, wo Discantus und Figuralmusik wäre gelehrt worden. Wenn wir auch einige Lehrer und Scriptoren der Musik finden, als: **Hieronimus de Moravia** aus Mähren und im 14. Jahrhundert **Joannes de Erfordia etc.**, so ist hier nur anzunehmen, daß sie dieselbe in den von ihnen besuchten auswärtigen Klöstern gelernt hatten. Langsam ging die Tonkunst ihrer Vervollkommnung entgegen. Die Ursache davon lag meist darin, daß man die Musik mehr als Gegenstand der Gelehrtheit und Wissenschaft, denn als Kunst betrachtete und demzufolge behandelte. „Die Grundlage aller Theorie machte noch immer altgriechische Doctrinen, christliche Kirchentonarten und modernes **ut re mi fa sol** in wunderlicher Verbrüderung aus. Der Methode nach war aber der Unterricht in der Einleitung durchaus speculativ, in einen Nimbus von Dingen, Worten und Begriffen gehüllt, deren Beziehung auf die Musik nicht durchaus zu entdecken ist. Man hatte noch nicht klar erfaßt, daß die Theorie der Musik sich mit der Praxis verschwistern und dieser nicht blos einen Vortritt, sondern auch billige Freiheit und Selbstthätigkeit zuerkennen und von ihr lernen müsse." **) Unter solch' bewandten Umständen konnte man unmöglich bedeutende Fortschritte in der Tonkunst erwarten. Wir finden deshalb in dieser Zeit in Deutschland, so wie in Italien, Spanien und England nur einen einstimmigen Gesang. Aus-

---

**) Kiesewetter, Geschichte der europäisch-abendländischen Musik. Leipzig. 1834. p. 42.

genommen in Rom hatte man, wie Baini in seiner „Geschichte Palestrina's" darthut, gewisse einfache Harmonie. Diese war aber nichts anders, als der in Frankreich übliche Déchant und Fauxbourdons, welche die päpstlichen Sänger von Avignon mit nach Rom genommen hatten. Von geschriebenen Contrapuncten fand sich noch nichts vor. Einige Jahre später (1380) leuchtet jedoch in Rom unter den Sängern der Capelle der so berühmte Guilelmus Dufay aus Chymay in Hennegau († 1432), als Contrapunctist und Tonsetzer hervor. Er bediente sich dabei zuerst der weißen (ungefüllten) Noten, durch deren Einführung das Mensural- und Figuralsystem vollendet wurde. Bisher kannte man nur die schwarzen Figuren, welche de Muris (1323) und Machaud (1367) in Frankreich gebrauchten. —

In Niederland, wo die musikalische Kunst sehr blühete, hat man längere Zeit nach Dufay's Style gearbeitet, wie z. B. ein Brasart, Eloy, Egidius Binchois, Vincentius Faugues Carontis, Regis (auch le Roy), Busnoys, Hobrecht u. m. a. Diese Compositionen sind meist vier-, selten drei und fünfstimmig; einzelne Sätze sind jedoch auch nur zweistimmig. Bei denselben kommen Dissonanzen theils im Durchgange vor und zwar so, daß das consonirende Intervall auf den guten, das dissonirende auf den schlechten Takttheil fällt; — theils gewahren wir aber auch schon dissonirende Accorde als Verzögerungen eines consonirenden Accordes, wie z. B. $\frac{4}{2}$, $\frac{5}{4}$, $\frac{6}{5}$, $\frac{7}{3}$, welche gehörig vorbereitet und aufgelöst sind, wie es kaum heut zu Tage besser gemacht werden kann. In Betreff der Formen der Cadenz ist zu bemerken, daß diese dieselben sind, wie man sie später überall sieht: in den Schlüssen auf der Quinta toni mit $\frac{5}{4}$, oder auf der Secunda toni mit $\frac{7}{3}{}^{6}$. — Besonders zu erwähnen ist noch, daß in den Cadenzen die den Gesang

führende Stimme, bevor sie aus dem Leitton in die Tonica tritt, noch die (ganz harmoniefremde) sexta toni berührt. Diese Verfahrungsweise hat man bis in's 16. Jahrhundert beibehalten. —

Unter den Haupttonkünstlern Niederland's ist am Ende des 15. Jahrhunderts besonders Joannes Ockeghem (auch Ockenheim) zu erwähnen. Ueber seine frühesten Lebensumstände breitet sich ein Dunkel aus; jedoch so viel wird mit ziemlicher Gewißheit behauptet, daß er zwischen 1420—1430 im Hennegau zu Bavay geboren ist. Ockenheim ist als das Haupt der neuern niederländischen Schule anzusehen, aus der viele tüchtige Lehrmeister der Tonkunst hervorgingen. Niederland war zu dieser Zeit gleichsam eine musikalische Pflanzschule für ganz Europa, denn alle ansehnlichen Städte und Höfe erhielten von hier aus ihre Tonkünstler. Selbst Ockenheim wurde 1476 von Ludwig **XI.** nach Tours in Frankreich berufen und an der Abtei von St. Martin Thesaurarius. Dieses Bestreben dieses großen Mannes der Musik ging dahin, die betretene Bahn in Bezug auf den Contrapunkt darzustellen. Nach langem segensreichen Wirken endete er im Jahre 1513. — Nicht minder berühmt als Ockeghem waren auch seine acht Schüler: **Josquin des Prés, Antonius Brumel, Alexander Agricola, Gospard, Loyset Compére, Pierre de la Rue Prioris** und **Verbonnet.** *)

Zeitgenossen von den eben erwähnten ausgezeichneten Tondichtern sind die berühmten Contrapunctisten: Jacob Hobrecht Caron (oder Carontis), **le Roy**, Busmoys u. m. a. **) —

---

*) Vergl.: Forkel, Allgemeine Geschichte der Musik. Theil. II.

**) Siehe: Kiesewetter, Geschichte der europäisch-abendländischen Musik.

Frankreich, Spanien, Deutschland und Italien können in der Ockenheim'schen Periode keine wichtigen Contrapunctisten aufweisen, wohl aber hat England eine Schule für Tonkünstler, deren Zöglinge während Eduard IV. Regierung (1471—1483) blüheten. Den Niederländern standen sie jedoch weit nach. —

Von den Componisten dieser Zeit sagt Forkel: *) „Sie scheinen mir ungefähr auf dem Punkt der Ausbildung gestanden zu haben, worauf ein junger Mensch steht, welcher aus der Schule auf die Universität kommt, und in der Logik und Metaphysik zum ersten Male etwas von Syllogismen hört. Wenn dieser nur einigermaßen Anlage zu den philosophischen Wissenschaften oder Wißbegierde hat, so wird er sie zuerst dadurch zeigen, daß er überall Syllogismen aufsucht, so wie jene, nachdem sie erst einmal etwas von den canonischen Nachahmungen oder von den Mitteln, einen musikalischen Satz zu zergliedern, gehört hatten, überall ihre canonische Weisheit anbringen und sehen lassen wollen." Dies Urtheil mag doch wohl etwas zu schroff sein, da nicht zu verkennen, daß die Tonkunst und deren Muster schon ziemlich gut ausgebildet waren. Ehre, wem Ehre gebührt. —

---

*) „Allgemeine Geschichte der Musik. Th. II. p. 696."

§. 10.

Fortsetzung.

„Aus dem Sinn des Menschen geht die Blumenwelt seines Lebens hervor und dieser entsteigen dessen Früchte."
Niederer.

Im fünfzehnten Jahrhundert begann Erregung und Neubelebung des Geistes und Gemüthes der europäischen Menschheit. Diese Zeit ward meist als die Zeit der Wiederherstellung der Wissenschaften, als Erwachen des wissenschaftlichen Geistes bezeichnet. Unerschöpflich ist diese Periode in Kunst und Wissenschaft. Auch die Musik, die Poesie des Gemüthlebens, trat in ein neues und besseres Studium. Vielfach gründete man Lehrstühle der Tonkunst, — besonders in Italien, wo 1470 Ferdinand I. zu Neapel einen solchen errichtete, an dem die drei berühmten niederländischen Musiker: **Joannes Tinctorus, Guilelmus Guarnerii** und **Bernardus Hycaert** Unterricht ertheilten. Der erste dieser Lehrer hat viel zur Berichtigung des musikalischen Zeitmaaßes beigetragen. Der große musikalische Ornitoparchus (16. Jahrh.) nennt ihn in seinem **Micrologo activa lib. II. c. 8**: „den würdigsten und ausgezeichnetsten unter allen Musikern." Die in Tinctor's Schriften niedergelegten Grundbegriffe des Mensural-Gesanges haben sich trotz stattgehabter Neuerungen bis zum 17. Jahrh. meist unverändert erhalten. —

Der Niederländer **Willaert** († 1563) wurde nach Venedig berufen und gründete dort eine Musikschule. So viel bekannt, ist er der erste, welcher für sechs und sieben Stimmen componirte. Auch verdanken wir ihm die Erfindung der

Composition für 2 bis 3 Chöre mit der für immer gültigen Norm, daß jeder der Chöre im Zusammentreffen für sich eine regelmäßige und vollständige Harmonie bilden müsse. Ueberhaupt legte **Willaert**, wie **Krause** in seinen „Darstellungen aus der Geschichte der Musik" p. 114 sagt: „mit seinem Zeitgenossen **Tinctor** den Grund dazu, daß die Italiener endlich die modernen Tonarten einführen konnten, und daß die Melodie den Fesseln des mittelalterlichen Contrapunctes entnommen, kurz, daß die Musik unter der Pflege der Künstler Italiens zu jener glücklichen Wiedergeburt und Höhergeburt gelangte, wonach Melodie und Harmonie selbstständige und zu organischer Modulation vereinte Ausbildung dem Geiste und dem Grundcharakter des modernen Zeitalters gemäß, gewinnen konnten." —

Der Herzog **Sforza** gründete zu Mailand auch eine Lehrkanzel für Musik, welcher **Franchinus Gafor** (Gafurius) vorstand. Die Bestrebungen dieses Tonkünstlers erstreckten sich über alle Theile der theoretischen und praktischen Musik. Unter seinen fünf auf uns gekommenen Schriften ist die wichtigste: „**Theoreticum opus harmonicae disciplinae Neapel 1480 et Magdeburg 1492.**" Sie ist größtentheils Auszug aus **Boethius**, dem die Solmisations-Methode von **Guido v. Arrezzo** beigefügt ist. Seine vier andern Traktate handeln von den Anfangsgründen der Musik, — vom Zeitmaaß, — vom Contrapuncte, — von den musikalischen Verhältnissen, — von der Guido'schen Veränderung der Scala, — vom Gebrauch der Sylben, Schlüssel, — von den Kirchentönen, — vom Werthe und der Gattung verschiedener Zeichen des Mensural-Gesanges, — und vom Verhältnisse der Consonanzen, wodurch die Kunst des reinen Satzes gefördert wurde.

Den genannten Lehrmeistern der Musik folgten **Petrus Ramis de Pareja** zu Toledo, — **Joannes Spatarus** zu Bologna, — **Petrus Aron** zu Venedig, welche gleichfalls die Theorie der Mensur und des Contrapunctes vervollkommneten.

An vielen Höfen der Kaiser und Könige gründete man nun auch Capellen, an welchen niederländische Tonkünstler angestellt wurden. So kam **Josquin** unter Sixtus **IV.** († **1484**) an die päpstliche Capelle, während **Hobrecht** und **Heinrich Jsaac** zu Florenz fungirten. Nach kurzem Aufenthalte kehrten sie aber wieder in ihre Heimath. —

In dieser Zeit wurde endlich auch von **Octaviano de Petrucci** aus Fossembrone, geboren den 18. Jan. 1466 im Kirchenstaate, der Notendruck mit beweglichen Typen*) erfunden, welches auf die Tonkunst sehr vortheilhaft wirkte. Es entstand ein neues Leben der Musik, indem es leicht wurde sich die Werke der berühmtesten Componisten anschaffen zu können. Ueberhaupt begann in Italien das prächtige Zeitalter, in welchem die Niederländer in großer Menge unter Julius **II.** und Leo **X.** dorthin berufen wurden. Bisher hatte die Tonkunst nur in Niederland besonders geblüht, aber nun finden wir auch in Frankreich die Schüler Josquins, als: **Carton, Clement Jannequin, Bourgogne, Maulu, Claudin, Sermisy** u. s. w. mit der Musik beschäftigt. Mehr aber noch entfaltete sich in Italien das musikalische Feld. Während man hier ehedem nur Produkte der niederländischen Tonkünstler kannte, so erhoben sich in diesem Lande jetzt gleich-

*) Die beste Auskunft hierüber finden wir in dem Buche: **„Octaviano dei Petrucci da Fossombrone,“** von **A. Schmidt**, Custos der k. k. Hofbibliothek. Wien, **1845**, bei **P. Rohrmann**.

falls tüchtige Contrapunctisten, unter denen vor allem der Sänger der päpstlichen Capelle **Constanzo Festa** († 1545) sich hervorthat und gleichsam als Vorläufer **Palestrina's** anzusehen ist. Seine contrapunctischen Piecen zeichnen sich durch Annehmlichkeiten der Motive aus. Jedoch war er nicht der einzige, dessen Geschicklichkeit die Aufmerksamkeit an sich zog. Viele andere glänzten fast ihm gleich an Ruhm, welchen sie sich durch ihre gediegenen Compositionen erworben hatten. Der würdigste unter ihnen ist nächst **Festa** ein in Rom im Jahre 1540 lebender Lehrmeister der Tonkunst, Namens **Domenico Ferabosco.** Ihm verdanken wir herrliche Schöpfungen im Reiche der Musik. —

Auch aus der von Willaert gegründeten Venetianischen Schule gingen nach A. Franc. Doni's **Dialoge della Mus.** 1544 die berühmten: **Girolamo Parabosco, Claudio Veggio Michele Novarese, Vincenzo Ruffo, Maria Riccio** aus Padua, **Paolo Jacopo Palazzo Perison (Cambio)** ꝛc. in der Folge hervor und zeichneten sich als Contrapunctisten aus. —

Obgleich sich die Italiener in dieser Zeit nicht geringes Verdienst erwarben, so ist doch nicht in Abrede zu stellen, daß die Niederländer ihnen noch bei Weitem vorstanden, und selbst in Italien, wenn nicht mehr gerade das Monopol, doch aber das Supremat in der Musik waren. Ueberhaupt sieht man die Niederländer fast in allen Ländern sich auszeichnen, wie ein **Clemens non Papa, Gombert, Vaet, Maessens, Lupus, Manchicourt, Richefort, Cornelius, Nicolaus Payen** u. s. w.

Auch Spanien fängt nun an, sich der Musik mehr zu bemächtigen. Besonders **Morales** und **Escobedo,** Mitglieder der päpstlichen Capelle, sowie **Vagueras** und **Guerrero** in Madrid thaten sich hervor. —

Nicht zu übersehen sind die Componisten Deutschlands, welche meistens in den Rheinlanden, an den Höfen und in Reichsstädten sich in der Tonkunst versuchten. Ihre Arbeiten erwarben sich jedoch nicht das Ansehen derer, welche Niederländer geliefert hatten, obgleich sie diesen wohl wenig nachstanden. Die einmal eingewurzelte Vorliebe zu den niederländischen Tonkünstlern mag hier als Grund anzusehen sein. Zu den wichtigsten deutschen Contrapunctisten gehören: **Joann Walther**, Sängermeister des Churfürsten von Sachsen; **Ludwig Senft**, Kapellmeister des Herzogs von Baiern; **Benedictus Ducis** aus Ulm; **Sixtus Dietrich, Adam Renner, Hulderich Brätel, Thomas Stolzer, Martin Agricola, Joannes Stahl** u. m. a.

Betrachten wir die Compositionen dieses Zeitalters, so leuchtet ein, daß die Musik im Allgemeinen nicht bedeutend verändert worden; nur verschwunden sind alle Künsteleien, Canons und Räthsel. Die Subtilitäten der alten Mensural-Theorie treten als entbehrlich in den Hintergrund. Von den Ligaturen wird nur noch äußerst sparsamer Gebrauch gemacht, überhaupt hat man im Componiren mehr Sicherheit. Nur die Einführung des Madrigals ist noch zu erwähnen, das für **3, 4** bis **5**, seltner für **6** und **7** Stimmen im freien Contrapuncte gesetzt wurde. Die Einführung des Madrigalenstyls als Kammermusik ist nicht so unbedeutend, als wohl mancher zu glauben geneigt ist. Wenn sich gleich die Früchte nicht in der Gegenwart besonders zeigten, so ist doch klar, daß dadurch in Folge der Zeit Verfeinerung des Geschmacks der Tonsetzer sowohl, als auch des kunstliebenden Volkes herbeigeführt wurde. Das Madrigal ging zunächst von der Venetianischen Schule aus und wurde vorzüglich von Niederländern und den aufblühenden italienischen Tonkünstlern mit ziemlicher Geschicklichkeit angewandt. —

Der Kirchengesang, besonders der gregorianische, hatte bedeutend an Reinheit verloren und war mit dem figurirten sehr vermischt. Aufs kräftigste suchte man daher besonders im 16. Jahrhundert dahin zu wirken, ihn in seine ursprüngliche Reinheit zurückzuführen. Bischöfe und Päpste vereinigten sich, um durch verschiedene Beschlüsse und stetes Mitwirken den gottesdienstlichen Gesang wieder zu seiner kirchlichen Würde und Einfachheit hinzubringen. So verordnet die Synode von Cambray 1575: „In den Messen lese und singe man alles, was zur Belehrung der Gläubigen dient, wie die Epistel, das Evangelium, das Glaubensbekenntniß so, daß die Anwesenden Alles deutlich hören und die einzelnen Worte verstehen können. Was aber zur Lobpreisung Gottes gehört, wie die Hymnen, das Gloria und Sanctus gestattet den Gebrauch der Musik, jedoch keine leichtfertige oder eine, die sich mehr für Tanzchöre, als in das Chor paßt. Was endlich den Charakter des Gebets hat, so bete oder singe man das so, daß dadurch mehr das Gefühl des Betenden, als das Vergnügen des Zuhörenden offenbart wird." Das Concilium zu Mailand 1575 beschloß: „Bei dem Gottesdienste sind profane Gesänge, weichliche Weisen, in der Kehle verschluckte Worte zu unterlassen. Der Gesang sei würdevoll, um die Worte zu verstehen und die Sänger, wo möglich, Cleriker. Nur der Orgel soll in der Kirche eine Stelle eingeräumt, die Flöte, Hörner und übrigen musikalischen Instrumente aber ausgeschlossen sein; und wenn bei Hymnen und Psalmen ꝛc. wechselweise mit der Orgel gesungen wird, so sollen doch alle Versikel von dem Chore besonders deutlich vorgetragen werden." Beipflichtend bestimmt die Synode zu Rheims 1583: „So viel als möglich sollen über einer Sylbe nie mehr Noten stehen, als eine oder so viel unumgänglich nothwendig sind." Vergl. die Einleitung.

Die Römer sind es nun jetzt vorzüglich, die durch ihre gediegenen Compositionen den Kirchengesang wieder herzustellen suchten. Unter allen leuchtet **Joann Pierluige** (1524 in Palestrina geboren, daher auch **Palestrina** genannt), Sänger der päpstlichen Kapelle und Kapellmeister am St. Peter im Vatican hervor. Bereits in der Blüthe seines Mannesalters rettete er in Italien die Kirchenmusik vom nahestehenden Untergange. Durch eine Bulle hatte nämlich im Jahre 1522 Papst **Joann XXII.** den damaligen Discantus, welcher von der alten Reinheit des greg. Gesanges abgewichen war, bei Strafe des Bannes aus der Kirche zu vertreiben gesucht. Papst **Marcellus** wollte nun diese Bulle im Jahre 1555 geschärft erneuern, da „die meisten Contrapunctisten der flammändischen Schule in ihren Kirchensachen eben so weit von den echten Grundsätzen der Kunst, als den Gesetzen der poetischen Schilderung des Gemüthslebens abgewichen, und die Melodie in den Fesseln des Contrapunctes, der mehr den Verstand durch das Auge, als das Herz durch das Ohr unterhielt, lag. Auf den Sinn der Worte des Gesanges wurde wenig oder keine Rücksicht genommen und die Worte wurden widerlich gedehnt, — anstatt gefühlvoller, melodischer, melismatischer Ausführungen wurde ein gefühlwidriges Hin- und Herschweifen im Gebiete der diatonischen Tonleiter angewandt, das oft in ein sinnloses, unheiliges, ja lächerliches Geplärr ausartete."*) Daß unter solch' bewandten Umständen die kirchliche Liturgie entweiht und die Andacht gestört wurde, läßt sich denken. Gerechtfertigt ist hierdurch das Vorhaben des Papstes **Marcellus**. Doch Gott wollte es anders und Palestrina war auserkoren, den Papst von Ausfertigung der Bulle

*) **Krause** a. a. O. p. 120—121.

abzuhalten. Schon längst hatte Palestrina den Irrweg des verwickelten, künstlichen, den hohen Forderungen der schönen Kunst widerstreitenden contrapunctischen Satzes anerkannt und vermied darum bei seinen Compositionen die alten Mißbräuche und Mängel der flammändischen Schule und setzte an die Stelle ihres entarteten Gesanges eine gefühlvolle Melodie. Er nahm nur **Longa, Brevis** und **Semibrevis** für den Kirchengesang an.*) Als Marcellus seinen Entschluß faßte, war von Palestrina bereits der erste Band seiner unsterblichen Messen erschienen. Unser berühmte Tonkünstler, da er des Papstes Vorhaben erfuhr, ersuchte er denselben vor Ausfertigung der Bulle nur noch eine seiner Messen im echten Kirchenstyle anzuhören. Palestrina's Bitte fand Gehör und zu Ostern **1555** wurde vor Marcellus und den Cardinälen die berühmte **Missa Papae Marcelli** aufgeführt. Man fand sie so ernst, würdevoll, und dabei so gelehrt und doch so rein, daß des Papstes Entschluß nicht nur geändert wurde, sondern daß er sogar zur Einführung dieses Styles aufmunterte. In dieser Beziehung sagt **Libirati**, Sänger der sixtinischen Capelle **1588**: „Palestrina, dieser große Genius, nahm einen so eleganten, edlen, gelehrten, leichten und beides dem Kenner und dem Unwissenden so wohlgefälligen Styl der Harmonie an, daß eine seiner Messen, die vor dem Papst **Marcellus** und den Cardinälen gesungen wurde, durch ihre Kunst und göttliche Melodie seine Heiligkeit vollständig überzeugte, daß jenes mißtönige Geschrei, welches man zwischen den Worten des Textes so oft in den Kirchen vernahm, nicht der Kunst selbst sondern lediglich dem Ungeschick der Componisten zur Last falle. Diese Messe wird noch heute aufgeführt in den heiligen Tempeln

*) Vergleiche: **Hawkin's** Geschichte der Musik. **III. p. 172.**

Roms, und wird, so lange die Welt steht, aufgeführt werden dort und überall wo man so glücklich ist, sich die Werke eines Genius zu verschaffen, dessen Gesang göttliche Harmonie athmet und uns fähig macht, in einem so echt erhabenen Style den Schöpfer zu preisen.“ —

Palestrina lieferte uns viele schöne Compositionen kirchlicher Piegen, jedoch nur für Singstimmen ohne Begleitung musikalischer Instrumente. Wir haben von ihm an gedruckten Compositionen: 12 Bücher Messen zu 4, 5 und 6 Stimmen; — 1 Buch achtstimmiger Messen; — 2 Bücher vierstimmiger und 5 Bücher fünfstimmiger Motetten; — 1 Buch Offertorien (68 Nmrn.); — 2 Bücher Litaneyen; — 1 Buch Hymnen für alle Feste des Jahres; — 1 Buch Magnificat für 5 und 6 Stimmen und 1 Buch für 8 Stimmen; — 1 Buch Lamentationen; — 2 Bücher Madrigale für 4 Stimmen und 2 Bücher (geistl.) für 5 Stimmen. Außer diesen besitzt **Abb. Baini** noch 2 Bücher Messen; — 3 Bd. Motetten; — 1 Buch Litaneyen und 2 Bücher Lamentationen. Auch in verschiedenen Sammlungen von Compositionen sind von ihm einzelne Madrigale und Litaneyen. Unter den erwähnten Musikstücken Palestrina's gehört die **Improperia** nebst einem Theile der Vesperpsalmen, der Litaneyen und Lamentationen zu der einfachsten Setzart. Die **Improperia** wurde 1560 zum ersten Male aufgeführt. Auch jetzt wird sie noch alljährlich auf den heil. Charfreitag in der päpstlichen Capelle gesungen. Von ihr sagt W i s e m a n n: „Wenn man diesen schönen und dennoch kühnen, vollen und dennoch zarten Gesang hört mit den rührenden Modulationen, welche der päpstliche Sängerchor allein hervorzubringen vermag, so fühlt man sich von einer sanftfrommen Melancholie und einer innigen Rührung ergriffen. Es ist dies wahrhaft der Triumph der Natur über die Kunst,

und es war gewiß ein mächtiger Gedanke des Genius, durch die möglichst einfachsten Combinationen einen solchen wunderbaren Effect hervorbringen zu wollen." —

Besonders ausgezeichnet unter den kirchlich-musikalischen Pieçen Palestrina's ist das **Offertorium Tribularer si nescirem**, bei dem eine Mittelstimme ein kurzes Thema von sieben zu sieben Pausen fünfmal um eine Stufe aufsteigend, dann eben so wieder absteigend hören läßt. Im **II.** Theile wird dieses wiederholt, während die übrigen Stimmen für sich verschiedene Sätze fugenartig ausführen. — Auch seine canonische Messe (**ad fugam**), welche jetzt noch am Charsamstag in der sixtinischen Capelle zu Rom gesungen wird, ist in ihrer Setzart sehr künstlich ausgeführt. Der Papst **Pius IV.** soll bei deren Anhörung gesagt haben: „Dies müssen die Töne gewesen sein, welche der Evangelist Joannes (Offenb. Cap. 15.) in dem himmlischen Jerusalem vernommen, und die ein anderer Joannes (Palestrina) wieder in dem irdischen Jerusalem hat ertönen lassen." —

Von den Palestrina'schen Compositionen werden mehrere noch in Rom benutzt. Von der Musik während der Charwoche in der Peterskirche schrieb **Jacobi** in seinen Briefen aus der Schweiz und Italien: „O der unbeschreiblichen Harmonie, wie da Alles in einander fließt und stimmt. Mir ward die Stelle unsicher unter meinen Füßen; nie hat mich etwas so ergriffen und bewegt, wie dieser Gesang. Himmlisch muß die Seele eines Mannes gewesen sein, der eine solche Harmonie zuerst erfinden konnte." —

Die Compositionen Palestrina's bewegen sich trotz der scheinbaren Fesseln in einer Freiheit und Anmuth, die Bewunderung erregen muß. „Ueberall erglüht," wie **Burney** sagt, „das Feuer des Genius trotz der beengenden Schranken des **Canto fermo**, des **Canon**, der Fuge, der Umkehrungen, und

was sonst jeden Andern, als ihn, zu erkälten und zu versteinern vermöchte." — Fast unerschöpflich sind die musikalischen Schriftsteller im Ausdrucke der Bewunderung und des Lobes über den Styl Palestrina's. Die Vortrefflichkeit desselben ist auch gar nicht in Abrede zu stellen. Eine Menge Meisterwerke sind aus seinen unermeßlichen Meisterwerken entsprossen und man muß ihn somit als den Stifter der vervollkommneten Kirchenmusik betrachten. Was den eigentlichen Styl Palestrina's betrifft, so zeichnet ihn, wie Krause*) bemerkt, „erhabene Großartigkeit und Strenge aus, so wie dagegen, ein Jahrhundert später, Leo die schöne, freie Anmuth der selbstständigen mit der Harmonie frei vereinten Melodie in den Kirchenstyl einführte. In Palestrina's Werken findet sich meist reine, wenig vorbereitete und vermittelte, durch chromatische Töne nur selten gemilderte Accordenfolge, im raschen Fortschreiten in entferntere Tonarten, deren Grundtöne in der diatonischen Scala liegen; nur seltener und dann bestimmt motivirter Gebrauch der Septimen und des Nonnenaccords, und überhaupt nur sparsamer aber desto wirksamer Gebrauch der Chromatik. Nach meiner Ueberzeugung hat dieser Styl einen bleibenden Werth für alle Zeiten, als eine in ihrer Art vollendete, im Geiste und Gemüthe des Menschen tief begründete Kunstgattung. Daher kann auf Erden auch der Sinn und die Erregbarkeit nie erlöschen." — Hören wir zu Palestrina's Ruhme noch die Lobrede Orloff's, der die Compositionen oft gehört hat: „Die echte Art und Kunst Palestrina's bestand, was die Beobachtung der Principien der Harmonie betrifft, in Präcision und Deutlichkeit, — was den Ausdruck angeht, in Grazie und Wahrheit, — und hinsichts der Modulation im Geschmack

*) **Krause**, Darstellungen aus der Geschichte der Musik p. 137.

und in der edelsten Einfachheit. Strenggesetzmäßig in seiner Composition, — denn sie war dem Ernstesten, der Religion, geweiht, — war er zugleich streng und mild, majestätisch und angenehm. Er wußte mit bewunderswerther Kunst den Ernst durch Grazie zu mäßigen. Alle Schulen nahmen, wie seine eigene, seinen Styl an, er ist für die Kirchenmusik was Homer und Virgil in der Poesie für die Welt, und Tasso und Ariosto für Italien sind. Er war so arbeitsam, als gelehrt, so genievoll als fruchtbar und erfindungsreich; er unterwarf sein Genie den strengsten Regeln, ohne dadurch weder dessem Reize noch Glanze das Geringste zu schaden."*) —

Dem Capellmeister Palestrina reihte sich sein Schüler **Giovanni Guidetti** an. Mit Hülfe dieses ausgezeichneten Musikers corrigirte Palestrina auf Anordnung Gregor XIII. die Bücher des greg. Gesanges. Palestrina übernahm die Correctur des **Graduale** und des **Antiphonarium's**, das übrige überließ er Guidetti, welcher seine erste Arbeit 1581 beendete. Nach genauer Prüfung und Verbesserung übergab sie Palestrina gleich der seinigen dem Drucke. In diesem Werke, **Directorium chori** genannt, herrschte eine solche Correctheit und Durchbildung, daß es den allgemeinen Beifall erhielt und Folge dessen bald mehrere Auflagen erlebte. Im Jahre 1586 wurde von Guidetti die Fortsetzung eben erwähnten Werkes herausgegeben, nämlich der Gesang der Passion nach den vier Evangelien. Der Papst Sixtus V. hatte ihm unter dem 17. Sept. 1585 dazu ein Privilegium bewilligt. — Die dritte seiner Arbeiten war der Gesang für die **hebdomada sancta**, die er unter dem 22. Okt. 1587 Sixtus V. widmete. Guidetti's viertes und letztes Werk war die Herausgabe der Präfationen, welche er bereits

*) Vergleiche: Krause a. a. O. p. 130 — 140.

unter Pius V. für das neue Missal sehr correct geliefert hatte. Seine Verdienste um den Kirchengesang sind von hoher Bedeutung. Er starb in einem Alter von 60 Jahren den 20. Nov. 1593, nachdem er kurz vorher seine letzterwähnte Arbeit vollendet hatte. —

Zu den Zeitgenossen Palestrina's gehören noch: **Animuccia**, Capellmeister bei St. Peter im Vatican († 1571) und **Giov. Maria Nanini**. Sie zeichneten sich durch ihre Composition im Kirchenstyle rühmlichst aus. Von letzterm werden noch heut zu Tage einige Motetten in der päpstlichen Capelle gesungen, woraus man schon hinreichend die Gediegenheit derselben abnehmen kann. Ueberhaupt gereicht es den Römern zum Ruhme, daß von dort aus Seitens der Verbesserung und Vervollkommung der kirchlichen Musik auch in dieser Zeit viel ist geleistet worden. Außer den bereits erwähnten römischen Contrapunctisten und Tondichtern findet man dort noch eine große Anzahl, als: **Felice Anerio**, **Dragoni**, **Ruggier Giovanelli**, **Ingegneri**, **Luca Marenzio** u. s. w. Letzterer zeichnete sich besonders im Fache des Madrigal's aus. Aber auch das übrige Italien ist reich an Componisten kirchlicher Piezen. Die meisten von ihnen waren aus der Venetianischen Schule, welche sich später mit der römischen vereinigte. Die wichtigsten unter diesen Tonkünstlern sind: **Andreas Gabrieli**, Organist am Dom St. Marco, — **Baltassara Donati**, Capellmeister in Rom, — **Gastoldi** in Mailand, **Claudio Merulo** zu Parma, — **Andrea Rota** zu Bologna, — **Orazio Vechi** in Modena, — **Pietro Ponzio** zu Parma, — **Aless. Strigio**, — **Marco Gagliano** zu Florenz u. e. a. —

Nicht so stand es in Frankreich. Hier geschah wenig für die Tonkunst. Nur **Goudimel** aus Burgund und **Claude le Jeune**, welche in der niederländischen Schule gebildet waren,

sind hervorzuheben. Zwar finden wir in der musikalischen Literatur eine Menge von Titeln und Namen verzeichnet, allein diese Musiker nebst ihren contrapunctischen Arbeiten sind im Auslande fast gar nicht bekannt und ist hieraus wohl zu schließen, daß ihre Kunst nicht zu der gediegensten gehört haben mag. — Anders stand es in Deutschland, wo fleißig componirt und gedruckt wurde. Die Tonkunst machte hier bedeutende Fortschritte und hat Meister aufzuweisen, welche den italienischen und niederländischen gewiß nicht viel nachstehen. Man erinnere sich nur an die großen Tondichter: **Jacob Gallus** und **Hans Leo von Haster**, denen **Hieronymus Praetorius** zu Hamburg, — **Jacob Mayland** und **Gregor Aichinger** zur Seite stehen. — Auch in England finden wir ein reges Streben im Reiche der Musik. Wir haben dort Arbeiten von einem **Tallis** und seinem Schüler **Bird**, beide Organisten der Königin Elisabeth. Ihre Compositionen sind an Gediegenheit in dieser Epoche nicht viel übertroffen worden.

Was die Niederländer betrifft, so ist zu bemerken, daß ihre Gewichtigkeit in der Tonkunst nicht geschwächt war, wohl aber in den andern Ländern nicht mehr so viel Aufsehen erregte, weil auch da die Musik meist im Flor war. Doch bald gerieth die Tonkunst in Niederland in Verfall. Sie scheint gleichsam mit **Orleans de Lassus** aus Mons († **1594** zu München), den letzten großen Contrapunctisten Niederlands, zu Grabe gegangen zu sein, denn schon im 16. Jahrhunderte mußte Italien Tonkünstler in die niederländischen kunstliebenden Gegenden schicken. —

Die Musik hat durch die eben erwähnten Contrapunctisten bedeutende Fortschritte gemacht, sowohl in Betreff der Reinheit und Fülle der Harmonie, als auch rücksichtlich Erfindung ausdrucksamer und angenehmer Motive. Die Modulation der

Harmonie wurde schon verschiedener und bestimmter. Wenig wurden bei ihren Compositionen ♯ gebraucht, und wo es geschah, da war noch viel gekünsteltes Wesen darin zu finden. Die chromatischen Madrigale von Cyprian de Bore liefern uns hierfür deutlichen Beweis. Doch sind die Versuche in den chromatischen Tonleitern ein Sporn zu neuen Forschungen. Bei den Schlußaccorden vermißte man noch immer die Terz, da die angenommene Regel hier eine vollkommene Consonanz forderte und die Terz zufolge der noch beibehaltenen griechischen Theorie als solche nicht anerkannt war. Die Bahn der Vervollkommnung der Musik war aber betreten und kräftige Arbeiten zeigten sich, bemüht eine Musik herzustellen, welche mit der Würde der christlichen Religion im Einklange stehen könnte. Es ist nicht zu verkennen, daß bis hieher in der Tonkunst viel ist geleistet worden, jedoch manches noch anklebende Mangelhafte ist auch nicht hinwegzuleugnen. Vieles kannte man nicht, was in unsern Zeiten zur Erhöhung des Gottesdienstes beiträgt. Von besonderer Reform des Kirchengesanges kann also auch hier nicht die Rede sein. Wenn nun auch nicht geradezu etwas Neues und Gediegenes gefördert wurde, so ist es doch die Zeit, wo in schwachen Versuchen neue Gattungen der Musik hervorgerufen wurden, durch welche diese in der Folge eine bedeutend veränderte, der Musik sehr förderliche Richtung erhielt. Hieher gehören die Kirchenconcerte, welche im Jahre 1597 (oder 1596) Ladovico Viadana erfunden hat. Sie wurden hervorgerufen durch den Mangel an Sängern. Zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts wurde diese Compositionsart, bei der 1, 2, 3 oder mehrere Singstimmen vorkamen und zur Füllung der Harmonie ein begleitendes harmonisches Instrument erforderten, eifrig begonnen und von der Kirche adoptirt. Besonders war die Orgel bei der Kirchen-

Musik zur Vervollständigung der Harmonie gebräuchlich. Was ehedem den Sängern oblag, mußte nun, wegen Mangels an Sängern, von der Orgel ausgeführt werden. Hieraus ergibt sich, daß von jetzt der Begleitung mehr Sorgfalt gewidmet werden mußte. Es entstanden nun Regeln, welche eine gute Begleitung bezweckten, — der sogenannte Generalbaß mit Ziffern, dessen Vervollkommnung die Ausbildung der Harmonie bewirkte. Von hoher Bedeutung ist daher diese Erfindung für die Tonkunst.

Einen ausgezeichneten Tonkünstler, welcher uns schöne Kirchenmusik lieferte, haben wir an Giacomo Carissimi, Capellmeister an der Kirche St. Apollinare in Rom. Seine Musik wird noch in unserer Zeit hoch geschätzt. Carrissimi wird auch als Erfinder der Cammer-Cantate angesehen. Wenn dies auch nicht geradezu verbürgt werden kann, so ist doch gewiß, daß er diese Compositionsgattung, bei der dramatische Recitationen und dramatische Melodie eingewebt sind, verbessert hat. Dies Recitativ bildete sich nur nach und nach aus und haben Rovetta, Ziani der Aeltere und Legrenzi, welche sämmtlich Kapellmeister von St. Marco waren, dazu ihr Schärflein beigetragen. —

In dieser Zeit ist auch besonders Monte Verde zu erwähnen. Er wandte in seinen Madrigalen und dramatischen Arbeiten neue Combinationen in Accorden an und gebrauchte darin viele ungewohnte Dissonanzen, welche von ihm nicht erst vorbereitet waren. Wenn nun auch hierdurch die Musik nicht geradezu gehoben wurde, so ist doch der Impuls zu anderweitigen Forschungen und Versuchen gelegt. Die Musik neigete sich immermehr dem style concerta zu, welcher mit dem stile da Capella (auch stile alla Palestrina genannt) den Vorrang erhielt und die Einführung der Bogeninstrumente in den Kirchen

bewirkte. Bisher waren nur Cornetti's und Posaunen gebräuchlich. Die Bogeninstrumente wurden besonders bei Zwischensätzen benutzt. —

Unserm verdienten Carissimi zur Seite steht Orazio Benevoli, ein geborener Paduaner und ums Jahr 1660 Capellmeister bei St. Peter im Vatican. Seine Compositionen sind meist im stile da Capella, der in Italiens Hauptkirchen, besonders in der päpstlichen Kapelle, gepflegt wurde. Benevolis Compositionen sind für 3, 4 und mehrere Chöre eingerichtet und bewegen sich vielfach in den künstlichen Fugensätzen. Noch in spätern Jahren werden sie gewiß Bewunderung erregen. —

Unter Carissimi's Anleitung reifte der Neapolitaner Allessander Scarlatti (gest. 1728) zu einem tüchtigen Tonkünstler heran. Ihm war es vorbehalten der Musik einen höhern Aufschwung zu verschaffen und ihren höchsten Flor vorzubereiten. Scarlatti war der erste Virtous auf der Harfe, weshalb er sich Carissimis Achtung und Liebe in einem hohen Grade erwarb, so daß dieser sogar ihm seine Methode mittheilte und in die innersten Geheimnisse seiner Kunst einweihte. Die Tonkunst wurde bei Scarlatti recht geistiges Eigenthum. Die Italiener nannten ihn darum „der Stolz der Kunst" und „das Haupt der Componisten." Sein Schüler Hasse erklärt ihn hinsichts der Harmonie für den größten Meister Italiens. Diese Zeit nennt man wegen Scarlatti oft „der italienischen Musik schöne Periode." —

Betrachtet man Scarlatti's Compositionen, so gewahren wir, daß er in den Künsten des höhern Contrapunctes, so wie in der dramatischen Recitation, in Erfindung von Melodieen und sinniger instrumentalischer Begleitung als ein Factotum hingestellt werden kann. Kiesewetter*) sagt, daß er „sein

*) Kiesewetter, Geschichte der abendländischen Musik. p. 82. —

Zeitalter um ein Jahrhundert überflügelt, auf den Geschmack seiner Zeitgenossen kräftig eingewirkt, seine Kunstgenossen zu sich erhoben und so jenen Umschwung vorbereitet habe, welchen die Tonkunst in der gleich nachgefolgten Periode, deren Morgenröthe noch seine Augen sahen, aus der Neapolitanischen Schule, durch seine gleich großen Zöglinge erhielt. Er ist in der Kette der Wesen als dasjenige Glied anzusehen, welches die Musik der vorigen ältern Zeit an die neue (moderne) knüpft." —

Von Scarlatti besitzen wir sehr viele Compositionen; Quantz will deren vier hundert haben. Er schrieb allein 200 Messen außerdem mehrere Madrigale und eine große Anzahl Motetten, Oratorien und Cantaten. Unter seinen Compositionen sind mehrere von einer solchen Innigkeit und Ausdrucksamkeit der Melodie, so wie von Feinheit und Reinheit der Rhythmick durchdrungen, daß ein jeder Musikkenner, wenn er es nicht wüßte, sie für Producte neuerer Zeit halten würde. —

Die Hauptverdienste Scarlatti's um die Tonkunst bestehen darin, daß er die eigentliche Ouvertüre der Oper schuf und sie zuerst als eine ahnungsvolle Verkündigung des ganzen Stückes und als Anklang der wichtigsten Momente seiner Handlung bearbeitete. Auch das von **Monte Verde** erfundene Recitativ bildete er zum obligaten Recitativ weiter aus. Hierin wurde die alte rhythmische Musik der Helenen in höherer Verklärung wiedergeboren. **Scarlatti** empfand, wie Krause*) meldet, „die Nothwendigkeit, daß die Musik genau dem Sinne der Worte angemessen sein müsse, besonders im Recitativ, welches das Gemüthsleben in seinem Werden darbildet, und die Entwickelung bis dahin geleitet, wo sie in bleibender Stimmung sich vollendet,

*) **Krause**, Darstellungen aus der Geschichte der Musik. p. 152. —

welche dann in der Arie und in den Chören, als in den höchsten Blüthen des Gesanges, zur Kunstdarstellung gebracht wird. Diese Einsichten, diese Gefühle machten es möglich, daß unser Künstler auch der eigentlichen Arie die höhere Kunstvollendung zu ertheilen vermochte, — in welcher er auch zuerst das Da-capo oder das Ritornello anbrachte." — Noch zu erwähnen ist von Scarlatti, daß er nächst Monte Verde einen allgemeinern Gebrauch der Dissonanzen in der Harmonie einführte und zuerst zu den Opern-Arien eine ordentliche Violinbegleitung mit Ritornellen und Symphonien zur Erholung der Sänger und Hervorhebung des Gesanges schrieb. Vergl. Krause a. a. O. p. 153. —

Unter den Tondichtern ist vorzüglich im Jahre 1700 der berühmte Kapellmeister **Antonio Lotti** aus der Venetianischen Schule zu erwähnen. Seine Compositionen bewegen sich im sublimesten Contrapunkte, im concertirenden oder solennen Kirchenstyle, im geistlichen Drama und im Madrigale. Den Grund und die Ausbildung seiner musikalischen Kenntnisse legte Lotti mit Francesco Gasparini 1684 bei Legrenzi. —

Deutschland war im 17. Jahrh. an Tonkünstlern arm. Von Bedeutung sind nur noch Reinhard Keyser in Hamburg und Joann Jos. Fux, kaiserlicher Kapellmeister, welche sich beide im Opernwesen auszeichneten. Trotz der wenigen großen Musiker zog Deutschland doch in dieser Zeit die Aufmerksamkeit an sich, indem hier seit der Einführung des Volksgesanges der metrische Choral sich bildete, zu dessen Begleitung man besonders die Orgel brauchte Dieser Umstand vermochte die Tondichter eine mannichfache aber dennoch gute harmonische Begleitung zu erstreben, und wurde hierdurch viel dazu beigetragen, die Harmonie und den künstlichen Contrapunkt über den Choral auszubilden. Mit Stolz kann Deutschland auf diese Zeit

zurückblicken, denn kein anderes Reich hat in der Folge an der Theorie der Begleitung, des Contrapunktes und der Setzkunst mehr geleistet. —

Mit dem achtzehnten Jahrhundert erhielt die Musik einen höhern Aufschwung und eine wesentliche Verbesserung rücksichtlich der Regelung des rhetorischen Theiles der Melodie und der Arie. Diese Neugestaltung wurde vorzüglich durch die von **Leonardo Leo, Francesco Durante** und **Gaetano Greco** gestifteten Neapolitanischen Schulen hervorgerufen. Die eben erwähnten großen Meister der Tonkunst hatten ihre gediegenen harmonischen und contrapunctischen Kenntnisse sich bei **Scarlatti** erworben. Nicht nur in Italien, sondern auch in den übrigen Ländern wurde der Styl der Neapol. Schule geschätzt und angenommen. Selbst unsere heutige Musik ist im Wesentlichen jener neapolitanischen gleich. Würdige Meister, als: **Porpora, Sarri, Carapella, Vinci, Pergolesi, Duni, Perez, Feradeglias, Feo, Sala u. m.** a. gingen aus der genannten Schule hervor. —

Einen für die Tonkunst in Italien, England und Deutschland wirkenden Meister haben wir zu dieser Zeit an **Hasse**, welcher **1699** zu Bergdorf bei Hamburg geboren wurde. Er studirte besonders **Scarlatti's** Werke, eignete sich hierdurch dessen gediegenen Styl an und lieferte uns nun an **100** Opern, viele Oratorien, Messen, Litaneyen, Psalmen, Hymnen an Maria, mehre **Requiem, Te Deum's, Cantaten u.** s. w. Unter diesen Tondichtungen sind als einzig in ihrer Art und gleich vollendet in Melodie, Harmonie und Rhythmik, besonders sein **Miserere**, einige Messen und Psalmen, welche noch jetzt jährlich am ersten Tage aller großen Feste in der Dresdener kath. Hofkapelle periodisch aufgeführt werden, — ferner die Composition zur Auferstehungsfeier, — die Hymne: **Maria coeli laetare**, — sein berühmtes **Te Deum**, — mehrere **Offertorien** und sein großes

Requiem zu erwähnen. Letztere Composition ist der Mozart'schen wenn nicht gerade vorzuziehen, doch vollkommen gleich. Hasse's musikalische Pieçen sind überhaupt ein reicher Schatz von Erfindung und Kunst, verwebt mit einer himmlischen Anmuth, die sowohl seine Melodieen als auch seine Rhythmen belebend durchdringt. Darum nennt unsern Tondichter der berühmte Burney „den natürlichsten, elegantesten und einsichtsvollsten Componisten." Und Krause sagt in seinen Darstellungen p. 195: „Hasse ist der Correggio für die Kirchenmusik. So wie dieser große Maler den Himmel selbst voll Liebe und Freude des innigsten, zartesten Gefühles in lieblichen Gestalten, in Licht und Farbe schildert, so weiß Hasse das Gemüth durch innig schöne Töne mit dem Vorgefühle der seligen Freude des Himmels zu trösten und zu erfüllen." —

In dieser Periode sucht besonders Deutschland das Feld der Musik immer fruchtbarer zu machen. Die geistliche Cantate hatte an Stötzel in Gotha, Telemann in Hamburg und an Graun fleißige Bearbeiter. Ihnen schlossen sich noch einige andere Tonkünstler an, welche zwar nicht gerade ausschließlich im Fache der Kirchenmusik wirkten, doch aber den Weg bahnten, auf welchem die nachfolgenden Meister auf die Stufe gelangten, welche wir heute bewundern müssen. Zu diesen großen Tonkünstlern gehören vorzüglich Joseph Haydn (†1809) und Wolfgang Amade Mozart (†1791 in Wien),*) Sie haben fortgebaut auf dem Fundamente, welches ihnen besonders durch ihre unmittelbaren Vorgänger Joann Sebastian Bach, dessen Sohn Carl Philipp Immanuel und Gluck gelegt war. Die Tonkunst hat durch sie in allen Zweigen ihre höchste Vollkommenheit erhalten, denn Alles im Reiche der Tonkunst später geschaffene

---

*) Vergl. Krause, Darstellungen aus der Geschichte der Musik. —

Große und Erhabene *) hat man ihnen zu verdanken, da es nach ihrem musterhaften Style gearbeitet worden. Langsam ging die christliche Musik ihrer Vervollkommnung entgegen; durch vereintes Streben hat sie aber jetzt einen hohen Grad der Ausbildung erhalten. Schiller's Wort:

„Nur aus der Kräfte schön vereintem Streben
Erhebt sich wirkend erst das wahre Leben"

bewährt sich hier im vollsten Sinne. Möge die hl. Musik auch fernerhin würdige Bearbeiter erhalten, damit sie ihren gottesdienstlichen Zweck: „in den Herzen der Gläubigen die hl. Andacht zu wecken und zu stärken" nicht verfehle. Alle Jene aber, welche in der Musik wie im Gesange, im Liede wie in der Predigt die Sprache des Gottesdienstes und der Religion üppig und weiblich machen wollen, sollten, wie **Herder** ganz richtig bemerkt, eher verwiesen werden, als jener Grieche, der einige Griffe der Tonart weicher machte. —

*) Siehe: **Lüft**, Liturgik. II. Th. —

Anhang.

Die wichtigsten ältern katholischen Gesangbücher.

Es bedarf wohl keiner Erwägung und Beweise mehr, daß bereits lange vor der Reformation sich deutsche katholische Kirchengesänge vorfanden, — ja selbst im Gebrauch waren. (s. §. 8.) *) Sonderbar daher, wenn Wackernagel in der Vorrede zu seinem „Deutschen Kirchenliede, Stuttgart 1841" die Behauptung aufstellt: „Vor der Reformation gab es in Deutschland wohl geistliche Lieder, aber deutsche keine, die in der Kirche wären gesungen worden; mit der Reformation erst kam das deutsche Kirchenlied auf." Ehe Luther auftrat waren längstens lateinische Hymnen rc. in die deutsche Sprache übersetzt (s. S. 89—99). Auch hatte man bereits zu Anfang des 16. Jahrhunderts, also vor der Reformation, ganze Sammlungen deutscher katholischer Original-Kirchenlieder. Nebst den bereits S. 93 und 94 angeführten kleineren Sammlungen finden wir in dieser Zeit und besonders in der Folge noch viele größere, und entstanden so die deutschen katholischen Gesangbücher, von denen die wichtigsten ältern folgende sind:

1. a. Das im Jahre 1504 vom Oberbischof Lucas

*) Vergl. Hölscher, das Deutsche Kirchenlied. Münster. 1848. S. 83—88.

herausgeg. Gsgb. Es ist die erste größere Sammlung deutscher Original-Kirchengesänge.

No. 1. b. „Tabulaturen Etlicher Lob- | gesang vnd lidlein vff die orgeln vnd lau- | ten, ein theil mit zweien stimen zu zwicken | vnd die drite dartzu singen, etlichen gesank | mit dreien, von Arnolt Schlicken Phaltz- | grauischen Churfürstlichem Organisten | Tabulirt, vnd in den Truck in d' vrsprungk- | lichen stat der truckerei zu Meintz wie hie | nah volgt verordnet."

(Das Vorwort ist unterzeichnet:) Datum Andree anno 1.5.11.

Getruckt zu Mentz durch Peter Schöffer. Vff. sant Matheis abent. Anno M. D. xij.

Vgl. hierüber: Becker in d. Leipziger neuen Zeitschrift für Musik. Band 14. S. 35. und A. Schmid, Oktaviano . . . . S. 172.

2. „Ein sehr andächtig christlich Büchlein aus heiliger Schrifften und Lehrern von Adam von Fulda. Wittenberg. 1512."

3. „Eyn gesang Buchlien Geystlicher gesenge Psalme, eymne ytzlichen Christen fast nutzlich bey sich zu haben, in stetter vbung vnd trachtvng. Auch etzliche gesenge, die bey den vorigen nicht sind gedruckt, wie du hyndenn im Register dieses buchleys findest. Mit dysen vn der gleyche Gesenge sollt man billig die Jungen jugendt aufferzyhen. Gedruckt yn diser königlichen stadt Breslav dvrch adam dyon außgegangen am mittwoch nach ostern 1525."

4. Das Vehe'sche (Dr. Michael Vehe, Dominikaner zu Halle). 1537. –

5. Georg Witzel's (Pfarrer zu St. Victor) Gsgb. 1541.

6. Das Mainzer Gsgb. 1550.

7. „Psaltes ecclesiasticus. Chorbuch der heiligen Catholischen Kirchen, Deutsch jtzundt nev ausgegangen. Durch

Georgium Buicelium. Cölen. 1550. Und dessen: Verdeutschte Kyrchengesenge. Gedruckt zu Cöln. 1546.

8. Valentin Triller's Gsgb. 1559.

9. „Geistliche Lieder vnd Psalmen durch Johann: Leisentrit von Olmütz, Thumdechant zu Budissin. I. II. Th. Budissin. 1567."

10. Adam Walasser's Gsgb.; 1577 zu Tegernsee erschienen.

11. Das Uhlenberg'sche Gsgb., Köln 1582.

12. Das Münchener Gsgb. München 1586.

13. Das Dillinger Gsgb. Dillingen 1589.

14. „Alte Catholische, Geistliche Kirchen-Gesäng. Paderborn 1609."

15. „Alte Catholische Geistliche Kyrchengesäng. Auß Befelch deß hochw. Fürsten vnd Herrn, H. Eberharten zu Speyer in diese Ordnung gestellt. Cölln. 1625." —

16. „Himmlische Harmony, das ist, New Mayntzisch Gesangbuch 2c. Meyntz. 1628." —

17. Das Bamberger Gsgb. 1628.

18. Das Würzburger Gsgb. 1628.

19. „Catholische Geistlike Kerkengesang vp de vornembste Feste vnd sonsten dorch dat gantze jahr nüttelick tho gebruken. Sampt den seuen Bothpsalmen vnd andere vtherlesene Catholische Leder vnd Psalmen. Dem gemeinen Vaterlandt tho nütte in düsse korte Form vnd Sprake auergesatt. Gedruckt tho Münster in Westph. bey Bernard Raßfeldt im jahr 1629."

20. a. „Geistlicher Paradeiß Vogel. Neyß. 1625.

20. b. Cathol. sonn- und feiertägl. Evangelia Lehrstück, sammt Gesängen, alles in deutsche Reim und Melodeyen verfasset. Mayntz 1656.

20. c. Seraphinisch Lustgart mit wohlriechend. Blumen catholischer Gesäng geziert durch ein Franciskaner von der Obſervantz. Cölln P. v. Brachel 1635.

20. d. Geistliches Psälterlein Pp. S. J. in welchem auserlesene alte und neue Kirchen- und Hausgesäng.

20. e. Marianum epithalamium. Tafel-Musik, Ehrenmahlzeit u. Blumenfeld Mariä ꝛc. aus hundert geistreich. Gesänglein mit Melodeien. München, 1644 u. 1659.x

21. Das Gsgb. von David Greg. Corner, Abt des Benedictinerstifts Göttreig. 1631.

22. Das Wiener Gsgb. 1659.

23. „Catholisch Gesang Buch Durch Nicolaum Beuttner. Grätz. 1660."

24. St. Goar's Gesgb. 1666.

25. a. „Catholische Geistliche Nachtigal. Erfurdt 1666" von Caspar Melchior Haaß.

25. b. Neues Gott und dem Lamm geheiligtes Kirchen- und Haus-Gesang der .... Tochter Sion. Zum Erstenmal in Truck verlegt Cölln am Rhein. 1741 u. 1790. Der Verfasser ist wahrscheinlich Lindenborn.

26. Braun's Gsgb. 1675.

27. Raymund Brun's Gesgb. 1738.

28. Das Duderstädter Gesgb. 1755. Verl. von Joh. Andr. Christmann.

29. Das Gesgb. vom Domherrn Karl Franz Jordan in Sagan. Breslau 1739.

30. Das Dresdener Gesgb. 1767.

31. „Geistliche Gesänge zum Gebrauche aller Seelsorger, Schulmeister, Eltern, Kinder, Mitglieder der Christenlehr, Bruderschaft, in der wiener erzbischöflichen Diözes." Augsburg 1771 vom Jesuit Parhammer.

32. Kohlenbrenner's Gsgb. München 1777.

33. Das Fuldaer Gesgb. 1779.

34. Das Lützenburger Gsgb. 1783.

35. „Neues christkatholisches Gesgb. für die Mainzer Erzdiöcese 1787."

36. Das Gsgb. vom Vicar Teutgen zu Osnabrück. 1788.

37. Das Metzer Gsgb. 1789.

38. Busch's Gesgb. 1789.

Außer diesen und mehreren andern kath. Gesangbüchern, besonders in neuester Zeit, findet man noch eine große Anzahl kleinerer Sammlungen deutscher Kirchengesänge.

Düsseldorf, Buchdruckerei von H. Voß.

Druckfehler.

Seite 7 Zeile 8 v. unten lies: Idololatrie.
„ 23 „ 8 v. unten lies: Rechtmeyer.
„ 23 „ 5 v. unten in der Note lies: Orden statt Orten.
„ 32 „ 5 v. unten lies: tectum.
„ 47 „ 2 v. unten in der Note lies: Schoch.
„ 61 „ 12 v. unten lies: († 912 am 6. Apr.)
„ 73 „ 16 v. unten lies: Rex aeterne domine.
„ 80 „ 11 v. oben fehlt am Schluß: Kyrie eleison.
„ 137 „ 10 v. oben fehlen nach „25 Kapiteln" folgende Worte: und enthält, mit Ausnahme des vorletzten Kapitels, das von

Druckfehler.

Seite 7 Zeile 8 v. unten lies: Idololatrie.
„ 23 „ 8 v. unten lies: Rechtmeyer.
„ 23 „ 5 v. unten in der Note lies: Orden statt Orten.
„ 32 „ 5 v. unten lies: tectum.
„ 47 „ 2 v. unten in der Note lies: Schoch.
„ 61 „ 12 v. unten lies: († 912 am 6. Apr.)
„ 73 „ 16 v. unten lies: Rex aeterne domine.
„ 80 „ 11 v. oben fehlt am Schluß: Kyrie eleison.
„ 137 „ 10 v. oben fehlen nach „25 Kapiteln" folgende Worte: und enthält, mit Ausnahme des vorigen Kapitels, das von

Kienemund, Heinrich August

Kurze Geschichte des katholischen Kirchengesanges Geistlichen, Schullehrern, Seminaristen und allen Freunden des Kirchengesanges gewidmet

Mainz 1850